وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة محمد خيضر – بسكرة –
كلية الآداب و اللغات
قسم الأدب العربي

الأبعاد العلمية في النقد الأدبي العربي المعاصر

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير
في الأدب العربي تخصص: النقد الأدبي

إعداد الطالب:
- عاشور توامة

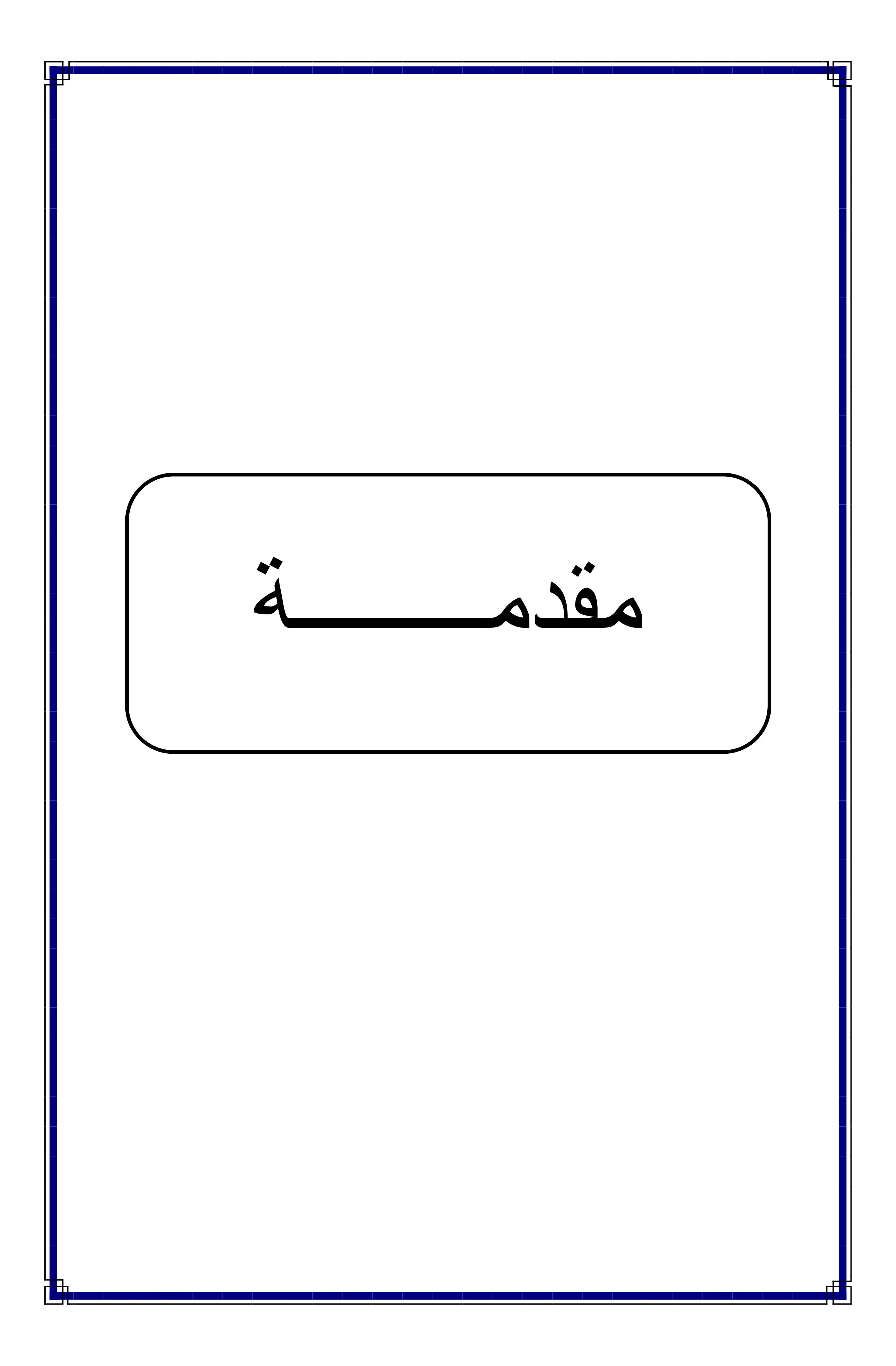
إشراف الدكتور:
- محمد عبد الهادي

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم و اللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
1- امحمد بن لخضر فورار	أستاذ محاضر- أ-	بسكرة	رئيسا
2- محمد عبد الهادي	أستاذ محاضر -أ-	بسكرة	مشرفا و مقررا
3- بشير تاوريريت	أستاذ محاضر -أ-	بسكرة	عضوا مناقشا
4- علي خفيف	أستاذ محاضر -أ-	عنابة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1430هـ/1431هـ
2009م/2010م

بسم الله الرحمن الرحيم



مقدمـــــــــــة

تمت بعون الله و
حمده

تهتم هذه الدراسة النقدية بفكرة الجمع بين مفاهيم و مقولات العلوم الإنسانية و مناهجها من جهة، و مبادئ النقد و الاتجاهات النقدية الكبرى من جهة أخرى، و ذلك من أجل مشروعية اكساب النقد الأدبي الطابع العلمي في ظل ارتباطه بسعي كافة الحقول المعرفية و الثقافية إلى إثبات جدارتها في سلم العلمية، و إمكانية إنتاج معرفة علمية بالأدب تفاديا للتأملات و الانطباعات و الإيديولوجيات التي أطّرت فهمه و تقويمه عبر تاريخه الطويل بوتائر مختلفة.

و إذ تهتم هذه الدراسة بالأبعاد العلمية في النقد الأدبي العربي المعاصر، فإنها قد واجهت إشكالية و انفتحت على أزمة نقدية سواء أكانت عربية أم غربية، حيث استدعى هذا الاهتمام استطلاع آراء النقاد العرب القدامى في سعيهم إلى إرساء نقد الشعر لديهم على أسس محددة و متفق عليها، و ذلك منذ أن دعا ابن "سلام الجمحي" في مقدمة طبقاته إلى استقلال نقد الشعر عن غيره من المجالات الثقافية التي احتضنته زمنا طويلا، و إلى الناقد المتخصص الذي يملك مؤهلات علمية و فنية تجعله عالما بالشعر و قادرا على أن ينتج معرفة صحيحة به، فشكل بذلك منعطفا جوهريا في تاريخ نقد الشعر عند العرب، سارت على هداه معظم الدراسات النقدية اللاحقة التي سعت إلى إخضاع دراسة الشعر إلى محاكمة عقلية و إلى تدبر طويل، مثلما ذهب إلى ذلك "ابن قتيبة" في مقدمة الشعر و الشعراء، و إلى وضع معايير محددة لفهم الشعر و تقويمه مثلما ذهب إلى ذلك "ابن طباطبا العلوي" في عيار الشعر، مرورا بجهود "قدامة بن جعفر" و نظرته المنطقية للشعر، و عبد القاهر الجرجاني من خلال نظرية النظم و أثرها في النقد الأدبي، و جهود "ابن رشيق المسيلي القيرواني" و "حازم القرطاجني"، و كلها جهود تناوبت على الدعوة إلى تقليص الانطباعية الذاتية و التأثرية في دراسة الشعر و إخضاعها إلى محاكمة منطقية، حيث سعت هذه الجهود مجتمعة إلى الدفع بالنقد الأدبي نحو العلمية، و إلى إنتاج معرفة صحيحة و موضوعية بالشعر، بيد أنها قد اتجهت إلى إضفاء الطابع العلمي على النقد الأدبي من خلال علم الناقد و شخصيته، و ليس من خلال المنهج النقدي أو النظرية النقدية أو الإجراءات المنهجية، و بالتالي فإن نجاعة النقد تكتسب من جدارة الناقد الحصيف الذي يمتلك سلطة علمية تؤهله للفهم و الإفهام و الحكم دون غيرها.

بيد أن النقد الحديث و المعاصر غربيا و عربيا لم يفارقا ما طرحه النقاد القدامى في الجوهر، حيث عمل النقاد المحدثون في الفضائين الثقافيين المذكورين إلى استثمار مفاهيم العلوم الإنسانية و مناهجها في دراسة الأدب بغية تحقيق علمية النقد الأدبي من جهة، و إنتاج معرفة بالأدب ظاهرة و نصوصا من جهة ثانية، خصوصا بعد أن استقلت العلوم الإنسانية و استوت منذ القرن التاسع عشر بتجديد موضوعاتها و نظرياتها و مفاهيمها و مناهجها، و بعد أن فتحت المجال في دراسة الأدب باعتباره نشاطا إنسانيا خالصا، تتم دراسته دراسة علمية مثل غيره من الأنشطة الإنسانية التي اهتمت بها، و لذلك فإن حداثة النقد الأدبي قد ارتبطت في جانب منها على الأقل بانفتاحه على العلوم الإنسانية.

غير أن هذا الانفتاح على العلوم الإنسانية لإكساب النقد الأدبي الطابع العلمي قد يعيق هذا الطموح، سواء من خلال الإشكالات التي طرحت حول مصداقية العلوم الإنسانية نفسها في مضمار العلم إذا قيست مناهجها و نتائجها بالعلوم الحقة، أم من خلال خصوصية الموضوع الأدبي بوصفه نشاطا إنسانيا تتدخل فيه قوى إنسانية داخلية و ظروف خارجية اجتماعية و تاريخية خاصة، تحول دون الظفر بالإمساك العلمي بتجلياته المختلفة، مما قوى نزعة الدعوة إلى استقلال النقد الأدبي عن العلوم الإنسانية و إرسائه على أسس خاصة تؤهله لإنتاج علم للأدب مستقل بمفاهيمه و مناهجه، و منسجم مع خصوصيات الأدب بوصفه نشاطا إنسانيا لغويا مخصوصا.

و هكذا يتبدى أن هذه الدراسة تسعى إلى استقراء معظم التصورات و النظريات و الأفكار التي قاربتها، و ذلك بهدف تنظيمها و توزيعها على ثلاثة أبعاد من خلال ثلاثة فصول، و هي البعد التاريخي النظري و البعد المنهجي و البعد المنهجي التحليلي.

و مما يفيد أن موضوع الدراسة الموسوم بـ: (الأبعاد العلمية في النقد الأدبي العربي المعاصر) لا يعني الولوج في مطبات الادعاء العلمي، و إنما القصد منه كل حديث يستبطن العلم بنظرياته و مفاهيمه و مناهجه و مصطلحاته لإكساب نفسه و الموضوع الذي يعالجه طابع العلم ؟ مع السعي الحثيث لإقناع المتلقي بالجدوى العلمية لقراءة النص الأدبي، و بالنتائج التي يتوصل إليها من خلال حديثه عن الموضوع، و هذا ما يجعله قارئا نموذجيا مشاركا و بقوة في إحداث التفاعل النصي.

و بقدر ما تسعى هذه الدراسة إلى إماطة اللثام على العلوم الإنسانية لإكساب النقد الأدبي طابع العلم، بقدر ما تسعى أيضا إلى نقد علمي يهدف إلى تأسيس معرفة علمية بموضوعه (علم الأدب)، و هما هدفان لا يتبلوران في تحديدات مشتركة بل تختلف مفاهيمها من بعد إلى آخر تنظيرا و تطبيقا.

و النقد بوصفه مجالا معرفيا له نظرياته و مناهجه يسعى إلى الانفتاح على العلوم و الأنشطة الفكرية المختلفة، كما أنه يرتبط بموضوعه (الظاهرة الأدبية – النصوص الأدبية) ليكتسب مدلوله من خلال الزاوية التي ينظر منها إليهما، و هو وسيلة إجرائية تهدف إلى الكشف عن النصوص الأدبية و رصد قيمتها وفق المعايير التي يحددها الناقد و وفق الأهداف المتوخاة من الأدب.

و بذلك يصبح النقد لغة ثانية على لغة أولى تنطلق من نظرية ما حول الأدب مسلحة بثقافة أو علم، و تعمل على بلورة تلك النظرية في منهج معين يحدد و يضبط العلاقة بين الناقد و الموضوع، و بين الناقد و الزاوية التي يعيرها أهمية في الأدب، و تبلور معايير إجرائية تحقق الأهداف المتوخاة من العمل النقدي برمته، و النقد العربي الحديث و المعاصر لا يمكن الحديث عنه كبنية مستقلة مغلقة على نفسها، بل إن ارتباطاته بالنقد الغربي عموما لا يمكن التنكر له، خصوصا و أن معظم النظريات و المناهج و الإجراءات التي تبلورت فيه مقتبسة أو مستلهمة أو محتذية للنقد الغربي بكافة تفاصيله، دون إغفال الجهود الخاصة التي بذلها كثير من النقاد العرب قصد تطويع النظريات و المناهج و الإجراءات الغربية لتتلائم مع المناخ الثقافي العربي عموما،

و مع خصوصية النص الأدبي العربي، بيد أن ذلك لا يزيل عنه صفة الانحدار من الأصل الغربي و هذا ما جعل النقد الأدبي العربي يعجز عن إنتاج نقد له خصوصيته الثقافية العربية.

و بما أن الإنتاج الأدبي العربي يجد نفسه مشدودا إلى الإنتاج الأدبي الغربي و لا سيما في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين، فإنه قد عرف نسقا خاصا تضمن رؤى جديدة مستفيدا من النقد الغربي الذي خطا خطوات جبارة في فهم الظاهرة الأدبية، و مقاربتها انطلاقا من أقرب العلوم إليها و هو علم اللغة في أفق تأسيس علم الأدب، دون أن يعني ذلك تهميش العلوم الأخرى التي عملت على منح الفعل النقدي طابع العلم، و على الإحاطة بالظاهرة الأدبية و تجلياتها النصية.

إن مجال النقد الأدبي العربي المعاصر قابل لأن تتولد من رحمه عدة موضوعات لا تقبل الحصر، و الموضوع المتطرق إليه لم ينل بطبيعته تلك عناية كبيرة لدى الباحثين المعاصرين إلا في فقرات في إطار عام من تضاعيف كتبهم، أو في شكل دراسات مستقلة تهدف إلى رصد علاقة النقد الأدبي المعاصر بالعلوم الإنسانية أو بأحدها، و تكون مشغولة بربط تلك العلاقة لتوضيحها و تحديد موقف منها، قبولا أو رفضا أو احترازا.

و قد يهتم بنجاعة هذا العلم أو ذلك في إنتاج معرفة علمية بالظاهرة الأدبية أو بالنص الأدبي أو باكساب النقد الطابع الموضوعي، و إبعاد الناقد عن الذاتية و الانطباعية و التأثرية في أحكامه و تقويمه للنصوص الأدبية، و هذا ما حفزني و شجعني لتخصيص هذه الدراسة لمعالجة الموضوع بما يقتضيه ذلك من الاستفادة من الأفكار المتناثرة في الدراسات المختلفة بغية تأسيس تصور منسجم و متكامل حوله.

و مهما تسلح الباحث – في مجال الدراسات الأدبية و النقدية– بالصرامة الفكرية و المنهجية التي يهدف بواسطتها إلى أن يعصم نفسه دون الانفتاح على الموضوعات المجاورة لفلك موضوعه، فإنه يجد نفسه مضطرا لذلك الانفتاح بحكم تجاور الموضوعات و تشابكها ما دام المجال واحدا.

و على الرغم من أن الموضوع محدد المعالم بما يميزه عن الموضوعات المجاورة لتسليط الأضواء على الموضوع المركزي من زوايا مختلفة أجد نفسي مرة في أتون نظرية الأدب، و أخرى في مضمار النظريات النقدية، و ثالثة في نطاق تاريخ النقد الأدبي، و رابعة في ارتباطه بالاتجاهات النقدية المعاصرة، و أخيرا في نطاق علاقة النقد الأدبي بالعلوم الأخرى، و لقد حرصت من خلال هذا الانفتاح الموضوعاتي على عدم ضياع الموضوع المركزي، إذ سرعان ما أعود إليه بعدما أنفصل عنه مؤقتا لتوضيح زاوية من زواياه.

يندرج موضوع الدراسة في نطاق ما أصبح متواترا لدى الباحثين المعاصرين باسم (نقد النقد)، و الذي ينكب على النقد من أجل إنجاز عمل على عمل موجود أصلا و بذلك يصبح نقدا من الدرجة الثانية.

إن الإقرار بأن نقد النقد ينهض على النقد و يكون أولهما محكوما بإنجازات ثانيهما كما هو الأمر في النقد الغربي، فإن نقد النقد في الثقافة العربية يصبح عديم الجدوى ما دامت العلوم الأدبية متخلفة مع غياب أطر نظرية كافية و تدني الوعي النقدي.

و المشهد الثقافي الأدبي العربي المعاصر على الرغم من إشكالاته فإنه يمثل حلقة متطورة في الحركة النقدية العربية الحديثة، و هذا التطور هو الذي يبرز قيام نقد النقد في الحركة النقدية العربية المعاصرة مهما اختلفت الرؤى حول مدى ذلك التطور و آفاقه.

من خلال ما تقدم يتضح جليا أن النقد الأدبي العربي لا يزال يقدم رجلا و يؤخر أخرى في نزوعه نحو العلمية، و ذلك في نطاق إشكالية علمية النقد الأدبي عموما، و التي تتجلى في مسعيين جوهريين:

1- اكساب النقد الأدبي العربي طابعا علميا.

2- إنتاج معرفة علمية بالظاهرة الأدبية و بتجلياتها النصية.

و هما مسعيان قد ارتبطا بتاريخ النقد الأدبي من جهة، و بالتصورات النظرية التي عملت على تحديد موقعه في سلم المعرفة، و ذلك بضبط طبيعته و وسائله و وظيفته لإكسابه هويته المميزة في ارتباط و انسجام مع تحديد طبيعة موضوعه، و مكوناته و وظيفته من جهة ثانية، و بالتصورات المنهجية التي تعمل على ضبط و تنظيم إجراءاته الملائمة لموضوعه من جهة ثالثة.

و اهتمامي في هذه الدراسة بالأبعاد العلمية العامة يجد تبريره في أنها ليست خاصة بالنقد الأدبي العربي المعاصر، و إنما تجد تجلياتها في معظم النظريات و التصورات النقدية التي عرفها تاريخ النقد الأدبي العربي و الغربي بصيغ متعددة و متجددة بتطور المعرفة العلمية العامة، التي يسعى النقد الأدبي إلى مواكبتها و اللحاق بها لاكساب مصداقيته في مضمارها، إلا أنها قد عرفت زخما جديدا منذ مطلع القرن العشرين، حين تبلورت الثورة اللسانية التي أمدت النقد الأدبي بأسباب جديدة لتسريع خطاه في مضمار العلم.

كما أن ارتهان النقد الأدبي العربي المعاصر في قضاياه الكبرى على الأقل بالنقد الأدبي الغربي المعاصر، يجبرني على دراسة علاقة النقد الأدبي العربي المعاصر بالنقد الغربي من خلال بعض الإضافات النظرية، و النقاشات التي تولدت عن استعارة مناهج نقدية نبتت في تربة ثقافية مغايرة، و من خلال الممارسات النقدية المباشرة، و الإنجازات التطبيقية المستندة إلى مناهج غربية جاهزة.

و قد نهضت هذه الدراسة على مقدمة و تمهيد و ثلاثة أبعاد عامة موزعة منهجيا على ثلاثة فصول و خاتمة كالتالي:

1) تمهيـد:

و قد تمت عنونته بـ: (الملامح التاريخية للحركة النقدية الغربية و العربية) انطلاقا من الفلسفة اليونانية و ذلك بالاقتصار على أفضل من يمثلها و هما: "أفلاطون" و "أرسطو"، و مرورا بجهود النقاد العرب القدامى، ثم الانتقال إلى القرن التاسع عشر و هو العصر الذي احتدم فيه النقاش حول علمية النقد الأدبي، لتتبلور أبرز توجهاته العلمية التي ستحكم مساره خلال القرن العشرين، و لاسيما استواء اللسانيات علما متكاملا، و الذي بدوره تولدت عنه عدة اتجاهات علمية، مثل البنيوية و السيميائية و الأسلوبية و الشعرية و غيرها.

و لم يكن النقد العربي الحديث و المعاصر في منأى عن هذا المد الزاخر من الحركة العلمية المتسارعة، فهو لم يتخلف عنها و قد اقتصرت بالحديث على المحاولات الأولى في النقد العربي الحديث لناقدين كبيرين هما: "رُوحِي الخَالدِي" و "قُسطاكِي الحِمصِي" لأنهما قد عُنِيا بعلمية النقد الأدبي عناية فائقة و لما سيؤول إليه هذا النقد العربي في العقود اللاحقة.

كما أنه لا يمكن إغفال المحاولات النقدية العربية بداية من القرن العشرين من قبل النقاد العرب و ارتباط دراساتهم بمناهج علم النفس و علم الاجتماع و علم اللغة و خطاب التلقي.

2) الفصل الأول: البعد التاريخي النظري

(علاقة النقد الأدبي بالاتجاهات النقدية الحديثة و المعاصرة):

و هو مرتبط بتاريخ النقد الأدبي الذي يكشف عن سعي النقاد الحثيث باختلاف أعراقهم و أمصارهم و عصورهم إلى مواكبة التطور الفكري و العلمي، و تغذية عملهم النقدي تنظيرا و تطبيقا بهذه المستجدات العلمية في سبيل إكساب النقد الأدبي طابع العلم، و في تأسيس مجال معرفي مستقل للنقد الأدبي يستطيع به إكساب الشرعية في مضمار العلم، و من هنا يمكن القول بأن تاريخ النقد الأدبي هو تاريخ نزوعه نحو العلمية.

كما سعى النقد الأدبي إلى تأمل ذاته لتحديد طبيعته و وسائله و وظيفته في أفق تأسيس نظامه المعرفي، الذي يمنحه هويته الخاصة في مضمار مختلف العلوم و المعارف، و التي تسمح له بالتحاور الإيجابي معها لتقرير مدى قدرته على تأسيس علمه الخاص لاختبار نجاعته في الإحاطة بالأدب ظاهرة و نصوصا، و في إنتاج معرفة علمية بهما، انطلاقا من الطابع العام للأدب باعتباره نشاطا إنسانيا يتجسد من خلال لغة علمية لها سماتها الخاصة، مما أتاح له إمكانية استثمار العلوم الإنسانية و اللغة في إنتاج هذه المعرفة.

و قد كان هذا الفصل موزعا على أهم المحطات التاريخية لاستثمار المعارف و التصورات النظرية، انطلاقا من علم النفس و علاقته بالنقد الأدبي من خلال علم النفس الأدبي متمثلا في المدرسة السلوكية و الجشطالتية، و النقد النفساني و التحليل الفرويدي، بالإضافة إلى انعكاسات هذا العلم على دراسات النقاد العرب خلال العصر الحديث و انقسامهم إلى مؤيد و معارض و بين بين لهذا العلم.

أما علاقة علم الاجتماع بالنقد الأدبي فكان التركيز فيها على النقد الاجتماعي للأدب بداية القرن العشرين، و المنظور الرؤيوي للأدب لدى النقد الماركسي، و علم اجتماع الأدب من خلال البنيوية و التكوينية و النقد الإيديولوجي و علم الاجتماع التجريبي للأدب، و انعكاسات علم الاجتماع على الدراسات العربية و تأثرها به.

أما عن علاقة علم اللغة بالنقد الأدبي فقد شملت الأسلوبية و صلتها بعلم اللغة و أثرها على النقد المعاصر، و ذلك من خلال تباين اتجاهاتها و مناهجها المختلفة، بالإضافة إلى علم الأدب و ذلك بالتركيز على الشكلانية و البنيوية و الشعرية في مجال علمية النقد الأدبي.

أما عن علاقة خطاب التلقي بالنقد الأدبي فقد كانت المحطة الأخيرة من هذا الفصل لأنها من إفرازات علم اللغة فقد تم فيها الحديث عن الجذور التاريخية لنظرية التلقي، و ما قدمته للظاهرة الأدبية و تجلياتها النصية من خلال المدرسة الألمانية و أهم أعلامها فكان التركيز على ياوس و إيزر.

3) الفصل الثاني: البعد المنهجي (المنهج و الموضوع في الممارسة النقدية):

و هو مرتبط بالمنهج النقدي الذي ينظم العلاقة بين الذات و الموضوع، أي بين الناقد و النص الأدبي و الذي يتجسد بواسطته اختلاف المرجعيات التي تعتمدها المناهج النقدية خلال إنجازاتها التطبيقية، و ما ينسحب عنها من اختلاف في تحديد طبيعة النص الأدبي، مما يدفع الممارسة النقدية في تجاذب المرجعيات النظرية و المناهج باختلافاتها و تعارضاتها، و مما يجعل السعي للإمساك العلمي بالنص الأدبي في أحسن حالاته موزعا بين حقول معرفية متعارضة في منطلقاتها و أهدافها، الشيء الذي يعمق إشكالية العلم في النقد بدل السعي إلى حلها.

و قد تناولت في هذا الفصل الحديث عن مفهوم المنهج و شروطه و مواصفات طبيعته العلمية، ثم الحديث عن الناقد الأدبي الذي لابد أن يتسلح بالمؤهلات العلمية و الشروط الثقافية في إطار التحكم في أسس المنهج النظرية، و ذلك لأن الناقد يعتبر طرفا جوهريا في الصياغة المنهجية، ثم انتقلت إلى الحديث عن المنهج و الاتجاه الداخلي للنص الأدبي من خلال المناهج النصانية و كيف تناولته و كذا الاتجاه الخارجي للنص الأدبي و ذلك من خلال المناهج السياقية و اهتماماتها الخارجية بالنص الأدبي، و أخيرا المنهج المتكامل الذي يعمل على تضافر الاتجاهين معا لفهم الظاهرة الأدبية بوصفها ظاهرة معقدة و متشابكة تنتزعها مناهج عديدة.

ثم الحديث عن التعدد المنهجي و ذلك بالاقتصار على طرائق و مقولات الوصف و التحليل و التفسير و التقويم، ثم التعدد الاصطلاحي و إشكالاته، و علم المصطلح و وظائفه، و هجرة المصطلح و سلم التجريد، و علاقة المصطلح بالمنهج و أزمته في الخطاب العربي المعاصر.

4) الفصل الثالث: البعد المنهجي التحليلي في الخطاب الأدبي عند النقاد العرب المعاصرين:

و هو الفصل التطبيقي الذي ارتضيه لهذه الدراسة، و قد ركزت من خلاله على أربعة نماذج لرواد عرب معاصرين، و هم: "كمال أبو ديب" من سوريا، و ذلك من خلال دراسته للشعر الجاهلي و جدلية الخفاء و التجلي، و "صلاح فضل" من مصر، من خلال نظرية البنائية في النقد الأدبي و مناهج النقد المعاصر، و "محمد عبد الله الغذامي" من السعودية، من خلال كتابه الخطيئة و التكفير، و "محمد مفتاح" من المغرب و كتابه تحليل الخطاب الشعري.

و هم النقاد الأربعة الذين يمثلون الدراسات الرائدة في مجال النقد الأدبي العربي المعاصر، و لم يكن هذا الاختيار اعتباطا و إنما بعدّهم رواد استقبال المناهج الغربية المعاصرة.

و قد اعتمدت في دراستي هذه على عدة مراجع هامة في النقد الأدبي العربي المعاصر و من أهمها: إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر لـ"عبد العزيز جسوس"، و تاريخ النقد الأدبي عند العرب لـ"إحسان عباس"، و فلسفة العلم في القرن العشرين لـ "يمنى طريف الخولي"، و إشكالية المنهج في النقد العربي

المعاصر لـ"سمير سعيد حجازي"، و تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية لـ"محمد عزام"، و نظرية البنائية في النقد الأدبي و مناهج النقد المعاصر لـ "صلاح فضل"، و الخطيئة و التكفير لـ"عبد الله محمد الغذامي"، و تحليل الخطاب الشعري لـ"محمد مفتاح".

و قد اقتضت ضرورة الموضوع المعالج الاستفادة من منهجين أساسين هما:

1- ***المنهج التاريخي:*** و هو المنهج الذي ساعدني على الوقوف عند أهم المحطات النقدية لدى النقاد القدامى و المعاصرين، من أجل الكشف عن بعض التصورات و الأفكار التي عملت على التنظير للنقد الأدبي من النواحي العلمية.

2- ***المنهج الوصفي الاستقرائي:*** و هو المنهج الذي يتم بوساطته الوقوف على الظاهرة الأدبية لوصف أبرز النظريات النقدية، واستقرائها علميا من خلال أهم الرؤى النظرية و التصورات المنهجية بغية إعطاء مقاربة جديدة معاصرة، و تصور منسجم لتأسيس قاعدة علمية موضوعية بموضوع الأدب عموما.

أما فيما يخص الصعوبات التي اعترضت سبيلي قبل و أثناء البحث، هي كيفية البدء و الولوج في هذا الموضوع، و ذلك بحكم انفتاحه و تشعبه و تقاطعه مع عدة موضوعات نقدية و علوم إنسانية.

بالإضافة إلى عدم توفر مراجع متخصصة تلامس بعض جوانب هذا الموضوع على الأقل في فترة زمنية إنجازه، و كذا صعوبة الخلاص من مبحث إلى آخر، لأن كل مبحث يتطلب اهتماما خاصا لكشف تجلياته العلمية المشتركة و المنشودة.

و في الأخير أتقدم بالشكر الجزيل و الامتنان العظيم إلى الدكتور محمد عبد الهادي الذي أخذ على عاتقه مهمة التأطير و الإشراف على هذا الموضوع، و حسن ترقبه و اهتمامه لمختلف خطوات ميلاد هذا البحث بصبر و حرص و عناية فائقة، فجزاه الله عنا كل خير..

كما أتقدم بالشكر الجزيل و التقدير الكبير إلى الدكتور بشير تاوريريت الذي كان مشجعا و معينا لي للمضي قدما للولوج في هذا الموضوع بجرأة الباحث التي نستلهمها منه كل حين.

و الشكر موصول إلى كل أساتذتي و زملائي و طلبة قسم الأدب و مسؤولي إدارته و إلى كل من مد لي يد العون في إنجاز هذا العمل المتواضع، و الحمد لله رب العالمين.

يعد القرن التاسع عشر النطاق التاريخي الذي اصطدم فيه النقد الأدبي بالحركة العلمية، ففيه ظهرت الفلسفات الكبرى التي أثرت في الفكر الإنساني الحديث، لاسيما الفلسفتين الوضعية والمادية التاريخية، و فيه انبثقت وتطورت مناهج العلوم التجريبية التي أضحت هدفا للحقول المعرفية كافة، وقد شهد هذا القرن الانعطاف التاريخي في مسار العلوم الإنسانية التي سعت لتحديد هويتها الخاصة لتستقل بموضوعاتها ومناهجها مستفيدة من انجازات الثورتين الفكرية و العلمية من أجل اكتساب الشرعية في مضمار العلم.

لقد كان لهذه المتغيرات والتحولات تأثير عميق في ساحة النقد الأدبي الذي عمل على استلهام هذه الحركة الفكرية والعلمية و استثمارها للإفادة منها في مجال دراسة الأدب و نقده لاكتساب طابع العلم، وللابتعاد عن الانطباعات و الإسقاطات الذاتية و لإنتاج معرفة علمية بالظاهرة الأدبية و بتجلياتها النصية.

و إذا تم التسليم مع مؤرخي النقد الأدبي بأهمية القرن التاسع عشر في تاريخ النقد بوصفها مرحلة مائزة بين قديمه وحديثه، فإن المتأمل للنقد القديم غربيا و عربيا يكتشف أن هذا النقد قد سعى إلى بناء نظام دقيق ومنسجم حول الأدب ظاهرة ونصوصا منذ عصور قديمة.

و ما يجدر بالذكر أنه لا مجال للمطابقة بين الانعطاف الذي عرفه النقد الأدبي في القرن التاسع عشر في مضمار انفتاحه على العلوم الإنسانية، و الفلسفات المادية و الوضعية و ما استتبعه من جهود خصبة واعدة خلال القرن العشرين، و بين ما عرفه النقد القديم في سعيه إلى الإمساك بموضوعه ومنهجه وتأسيس نظامه، و هذا لا يعني جحود و إنكار جهود القدامى التي تعدّ الإرهاصات الأولية لتحولات القرن التاسع عشر بالرغم من الاختلاف البين والهائل بينهما، و ما يمكن الاقتصار عليه لكشف هذه الإرهاصات و اللبنات الأولى هو جهود الفيلسوفين اليونانيين : "أفلاطون" و "أرسطو"، و على جهود بعض النقاد العرب القدامى، و لن يكون ذلك من قبيل المقابلة، و لكن يدخل في نطاق التأكيد على السعي للإمساك العلمي بالأدب، و لإنتاج مجال فكري مستقل يعمل على تحقيق ذلك حتى و إن كان جهد قديم اختلفت شروطه و وسائله.

أفلاطون (429-347 ق.م) تبدو أن الحقيقة عنده موضوع العلم وهي ليست في المظاهر الخاصة العابرة، ولكن في المثل أو الصور الخالصة لكل أنواع الوجود، و هذه المثل لها وجود مستقل من المحسوسات و هو الوجود الحقيقي، و لكن لا تدرك إلا أشكالها الحسية التي هي في الواقع سوى خيالات لعالم المثل[1].

ينهض النسق الفلسفي الأفلاطوني على التمييز بين عالمين متقابلين، عالم المثل، و عالم الظواهر الحسية، فالأول يتألف من الصور الخالصة و الحقيقية و يتسم بالكمال و الخلود و الاستقلال، و الثاني عبارة عن ظلال و أشباح لحقائق العالم الأول فهو ليس عالما حقيقيا و إنما يقوم على محاكاة عالم المثل، أما الفنون و ضمنها الشعر فإنها تقوم بدورها على محاكاة من الدرجة الثانية، لأن الفنان والشاعر لا يحاكيان النماذج المثالية، و إنما يحاكيان ظلالها و أشباحها الحسية و ذاك ما أدى بـ"أفلاطون" إلى تنزيل الشعر منزلة دونها في سلم العلوم

[1]- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، (دط)، 1986م. ص32.

و المعارف و الصناعات، باعتبار قيامه على مجانبة الحقيقة المثالية موقعا متلقيه في المغالطة والتشويه، و مسيئا إلى أخلاق الناشئة عن طريق إيقاظ غرائزهم و مشاعرهم[1].

و يجد موقف "أفلاطون" تبريره في قيام الإنتاجات الشعرية في مرحلته وخصوصا الشعر التراجيدي على ملاحظة التحول في الموقف الإنساني، الذي ينقل الإنسان من الخير إلى الشر و من السعادة إلى الشقاء، و ذلك ما يناقض جملة و تفصيلا نسقه الفلسفي القائم على ثبات الموجودات بوصفها ظلالا للحقيقة الأزلية الثابتة، فالخير لا يمكن أن يلحقه شر و الشرير سيبقى كذلك طيلة حياته ما دامت حقيقتهما ثابتة في عالم المثل.

و بصرف النظر عن الخلفية الإيديولوجية التي تحكم النسق الفلسفي الأفلاطوني في عموميته و القائمة على تبرير الواقع الاجتماعي اليوناني المنشطر إلى مجتمع للنبلاء و مجتمع للعبيد، بوصفه وليد الحقيقة الأزلية في عالم المثل، و ليس وليد العلاقات الاجتماعية الموضوعية، فإن "أفلاطون" و انطلاقا من نظرته للشعر و موقفه منه قد رتب الشعر اليوناني في ثلاث مراتب حسب قربها أو بعدها من نسقه الفلسفي العام: أولها وأفضلها الشعر الغنائي لأنه لا يقوم على التحول و إنما على التعبير عن الأحاسيس و المشاعر، و ثانيها الشعر الملحمي لقيامه على تمجيد الأبطال و على تحولهم من خير إلى خير، و من انتصار إلى آخر، و ثالثها و أرذلها الشعر التمثيلي لأنه قائم على التحول، و ذاك ما يناهض حقيقة الأشياء من المنظور الأفلاطوني[2].

أما أرسطو (384-312 ق.م) فيعدّ كتابه (فن الشعر) أقدم إنتاج منظم في نظرية الأدب، و أول جهد فكري بذل للإحاطة بالشعر من زوايا مختلفة، و يندرج اهتمامه بالشعر مثل أفلاطون في نطاق منظومته الفلسفية العامة، فهو يعدّ الشعر قائما على المحاكاة و لكنها محاكاة للواقع الحقيقي، انطلاقا من أن الواقع المحسوس له وجود حقيقي وليس صورا تشوّه الحقيقة المثالية، و أن سعي الإنسان يتجسد في إنتاج معرفة موضوعية بالواقع الحقيقي متسلحا في ذلك بعدد من العلوم النظرية و العملية و الإنتاجية، وفي هذه تدخل الفنون الجميلة وعلى رأسها الشعر، و خصوصا التراجيدي والكوميدي، ومجال المحاكاة محصور في تصور أرسطو في الفنون العملية والجميلة و هي تحاكي الطبيعة لإكمالها، و الشعر في محاكاته لأفعال الإنسان و سلوكه بما يعني النفاذ إلى جوهر الطبيعة لإكمالها، والشعر في محاكاته لأفعال الإنسان يهتم بتحوله من الخير إلى الشر أو العكس بغية ترسيخ قيم الخير و نفي قيم الشر لدى المتلقي، الذي يتطهر من انفعالاته بواسطة مشاعر الخوف و الشفقة، مما يؤدي إلى إنتاج سلوك إنساني يحكمه العقل و المنطق و يتحرر من الانفعالات[3].

و بصرف النظر –أيضا– عن الخلفية الإيديولوجية المناقضة لأفلاطون، و التي تقبع وراء تصور أرسطو عن الشعر فهما و وظيفة، و المرتبطة أساسا بإجازة التحول الاجتماعي الذي عرفته مرحلته التاريخية ببداية أفول نجم الإمبراطورية اليونانية، و ظهور قوة اجتماعية جديدة تهدف إلى تغيير العلاقات الاجتماعية و إقامتها على العقل و المنطق بدل التبريرات الميتافيزيقية الواهية، فإن أرسطو قد اهتم بالقواعد الخاصة بأجناس

---

[1] – عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 1973م. ص 173 إلى 176، محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص31-32.

[2] – عبد العزيز جسوس: إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر ، المطبعة و الوراقة الوطنية الداوديات، مراكش، المغرب، ط1، 2007م. ص 24.

[3] – المرجع نفسه، ص 25، محمد غنيمي هلال: المرجع نفسه، ص 82-83-85.

الشعر في مرحلته و خصوصا المأساة في بنائها و صورها و إيقاعاتها التي انطلق منها، يمكن الحكم بجودتها أو برداءتها فضلا عن تراتبية أنماط الشعر التي أسسها – انسجاما مع تصوره الفلسفي العام– اعتمادا على قاعدة التحول، فاعتبر أعلاها مرتبة: الشعر التمثيلي (التراجيديا و الكوميديا)، و أوسطها الشعر الملحمي، و أدناها الشعر الغنائي.

و هكذا يتبدى أن أقدم المحاولات للإمساك المعرفي بالأدب عموما و بالشعر خصوصا تؤول إلى الفلسفتين الأفلاطونية و الأرسطية، وعلى الرغم من أنهما قد بقيتا في حدود التنظيرات ولم تؤسسا قواعد مضبوطة لنقد الأدب، فإن نظرية أرسطو خاصة قد استشف منها الكلاسكيون الأوربيون (قواعد) لبناء النص الشعري و للغته ولصوره و لإيقاعاته، والتي حولوها إلى قواعد بلاغية و عروضية جامدة لمحاكمة النصوص الشعرية.

كما أنهما تمثلان أول تنظير للشعر تم من خلال إطار الفلسفة و أول مرجع تحكم في النقد، و لكنهما بطبيعة نظرتهما إلى الأدب الهادفة إلى سلكه في منظومتيهما الفلسفيتين فقد اهتما بـ (الأدب) ولم يهتما بـ (النقد الأدبي)، ولم يتحدثا عن الكيفية التي يكون بها النقد فلسفيا و فعلا معرفيا مخصوصا لأن الوعي بفلسفة النقد و النقد الفلسفي للأدب هو وعي حديث.

و بالرغم من تمايز الفلسفتين القديمة و الحديثة في علاقتهما بمجال النقد الأدبي، فإن تميز الفلسفة اليونانية بسبقها التاريخي للإحاطة بالظاهرة الأدبية و لتأسيس معرفة منظمة حولها، و خصوصا نظرية الشعر الأرسطية، يؤشر على أن هاجس المعرفة بالأدب كان حاضرا في الفكر الأدبي القديم، و سيخضع للتطور بتطور الإنسان و المعرفة.

و إذا علم بأن الفلسفة اليونانية قد اهتمت بالتنظير الأدبي أكثر من اهتمامها بالنقد الأدبي لظروف تاريخية و اجتماعية، فإن النقد العربي القديم لم يهتم بالتنظير للأدب قدر اهتمامه بالنقد الأدبي مجسدا في مجموعة من التصورات و القواعد المتعلقة بالشعر خاصة، و ضمن هذه التصورات و القواعد سعي النقاد العرب القدامى إلى الإمساك بالشعر إمساكا موضوعيا من أجل تأسيس معرفة دقيقة به، و أثار معظمهم قضية (العلم) في النقد الأدبي خلال حديثهم عن الشعر إلى أن تواتر بينهم مصطلحان أساسيان أشّرا على ذلك السعي و أكّداه، و هما: (عالم الشعر) و (علم الشعر)[1].

فقد ذهب "جابر عصفور" في تقديمه لدراسته عن مفهوم الشعر لدى "ابن طباطبا" و "قدامة بن جعفر" و "حازم القرطاجني" إلى القول: (و أنا استخدم كلمة العلم و أؤكدها، لأنها وردت عند النقاد الثلاثة على السواء و ارتبطت في أذهانهم — بدرجات متفاوتة — بالحرص على تمييز نقد الشعر عن غيره من المعارف)[2].

ولم ينحصر ورود مصطلح العلم عند النقاد المذكورين، حيث شاع في مدونة النقد العربي القديم قبلهم و استمر بعدهم.

1– عبد العزيز جسوس: إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر ، ص 25-26-27، عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، ص من 176 إلى 181. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 153.

2 – جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، مؤسسة فرح للصحافة و الثقافة، القاهرة، مصر، ط4، 1990م. ص13.

ابن سلام الجمحي (139-232هـ):

كان "ابن سلام" من أول من نص على استقلال النقد الأدبي فأفرد الناقد بدور خاص، و ذلك حينما جعل لنقد الشعر و الحكم عليه (صناعة يتقنها أهل العلم بها)، مثلما أن ناقد الدراهم و الدينار يعرف صحيحهما من زائفهما بالمعاينة و النظر، و لعله كان يرد بهذا على من يتطاولون إلى الحديث في نقد الشعر عن معاصريه و هم لا يملكون ما يسعفهم على ذلك، و هذا ما يستشف في توجيه نقده إلى "ابن إسحاق" كاتب السيرة النبوية الذي أفسد الشعر و هجنه و حمل كل غثاء منه، و قد شمل بحملته جميع (الصحفيين) الذين أخذوا علمهم من الدفاتر[1] (و لو كان الشعر مثل ما وضع لـ"ابن إسحاق" و مثل ما رواه الصحفيون ما كانت إليه حاجة و لا فيه دليل على علم[2]).

و قد اقترن الشعر بالعلم لدى "ابن سلام" في مقدمة طبقاته حين قال: (و للشعر صناعة و ثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم و الصناعات[3]).

و هو قول يشي بمفهومين جوهريين في تصور "ابن سلام"، و بأن ثانيهما (أهل العلم) مؤسس على أولهما للشعر صناعة و ثقافة، و الإقرار بأن للشعر صناعة و ثقافة يدحض الادعاء الذي ساد عند بعض الشعراء باستمدادهم و استلهامهم للشعر من شياطينهم، مثل قول "أبي النجم" الراجز:

إِنّي وَكُلُّ شَاعِرٍ مِنَ البَشَرِ		شَيطَانُهُ أُنثَى و شَيطَانِي ذَكَر

فَمَا رَآنِي شَاعِرٌ إِلَّا استَتَرَ		فَعلَ نُجومُ اللَّيلِ عَايَنَ القَمَر[4]

ومن هنا يتساءل على من سيحكم الناقد حين اطلاعه على النص الشعري ؟ أعلى الشاعر أم على شيطانه، ما دام الشاعر يحتمي وراء شيطانه، و يتبرأ تبعا لذلك من تبعات قوله.

و ما دامت للشعر صناعة و ثقافة فإن له خبراءه الذين يقدرون قيمته و يميزون بين مستويات الجودة و الرداءة فيه، و هم (أهل العلم : النقاد)، فالعلم النقدي يكتسب مصداقيته من علم الناقد، و هذا (الناقد العالم) يكتسب قيمته من إلمامه بالثقافة و من درايته بأسرار الصنعة و من كثرة مدارسته للشعر، فتتكون لديه ملكة خاصة تؤهله لإصدار الحكم، و هي إن اعتمدت الذوق المدرب و الثقافة و التجربة، فإنها تشمل أيضا قدرة غامضة لا يستطيع الناقد نفسه تبريرها.

وكأن "ابن سلام" قد ألبس نفسه (شيطانا ناقدا) بعد أن سحب الشيطان من تحت أقدام الشعراء، فاضطر للدفاع عن هذه القدرة بضرب أمثلة متعددة من حرف و صناعات مختلفة، يؤكد خبراؤها توفرهم على قدرة خاصة و غامضة تميزهم أثناء تقديرهم لقيمة شيء ما، و أكد دفاعه بالاستناد على مواقف بعض علماء الشعر و على رأسهم "خلف الأحمر"، الذي استهزأ من محاوره عندما اعتد برأيه الخاص في الشعر دون حاجة إلى

[1] – إحسان عباس:تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006م.ص 6.

[2] – محمد بن سلام الجمحي: طبقات الشعراء: تحقيق طه أحمد ابراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (دط)، 2001م. ص 29.

[3] - المرجع نفسه: ص 26.

[4] – أبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة: الشعر و الشعراء، مراجعة الشيخ محمد عبد المنعم العريان، دار إحياء العلوم، بيروت، لبنان، ط3، 1987م. ص 405.

الرجوع لعلمائه[1]، حيث خاطبه قائلا: (إذا أخذت درهما فاستحسنته فقال لك الصراف إنه رديء فهل ينفعك استحسانك إياه[2]).

إن الاعتداء و الاهتمام بالعلم و العلماء في مضمار تقدير الشعر، و بأن (الشعر يعلمه أهل العلم به) قد انسحب على كثير من مواقف "ابن سلام" سواء خلال حديثه عن الشعر المنحول، الذي أسهم في تضخيم قضيته المتطفلون الذين لا علم لهم بالشعر مثل "محمد بن إسحاق" حينما نسب شعرا إلى قوم عاد و ثمود، أم من خلال تحديد مقاييس تصنيف الشعراء إلى طبقات.

ويبدو من خلال المواقف السابقة أن "ابن سلام الجمحي" قد سعى إلى تحقيق هدفين:

- الدعوة إلى استقلال نقد الشعر عن المعارف المختلفة.
- الدعوة إلى (الناقد المتخصص) الذي أطلق عليه (العالم بالشعر) وهما هدفان قد وضعا (النقد) و (الناقد) في وضع جديد قياسا بما كان عليه الأمر من قبل ابن سلام، و أثارا قضية (العلم) في نقد الشعر التي تم ربطها بـ(الناقد) الذي منح سلطة مطلقة على الشعر و الشعراء انطلاقا من علمه، دون الاكتراث بالنقد نفسه الذي سيهتم به النقاد اللاحقون[3].

و يعد الناقد المتخصص في فرع من فروع العلم ناقدا حصيفا و مرشدا يروقه ضرب خاص من الشعر يلبي مطالب تخصصه العلمي، على نحو ما تجد في إعجاب النحاة بـ"الفرزدق" الذي يعقد الكلام و يداخله، فيقدم للنحاة ما يحتاجون إليه من الشواهد[4].

عمرو بن بحر الجاحظ (160، 255 هـ)[5]:

من الغريب أن "الجاحظ" و هو يعد أصناف الرواة و استغلالهم للشعر في خدمة أهدافهم من نحو وغريب و شاهد و مثل، لم يحس أنه وقع في مثل ما وقعوا فيه فاستغل الشعر مصدرا لمعارفه العامة، إذ استمد منه تصوره للخطابة و بعض معلوماته عن الحيوان، بل إنه جاء بأشعار و شرحها لأن شرحها يعينه على استخراج ما فيها من معارف علمية.

و بما أن الشعر أهم مصدر للمعرفة و منه تستثمر مختلف فنون الأدب لا بد من ناقد حصيف تتوفر فيه الشروط العلمية و الثقافية، كي تؤهله للحكم على الأشعار ليستقطر ما فيها من ومضات علمية تحفزه للسيطرة على استفزاز النص الشعري، وهذا ما لوحظ على "الجاحظ" في استغلال الشعر للاستفادة منه، و هو إذ روى الشعر بمعزل عن الاستشهاد فإنما يريده للمذاكرة أو للترويح عن النفس كغيره من نقاد عصره، و مع ذلك يتميز عن جميع الرواة و من ألموا بالنقد في القرن الثالث الهجري، و مرد هذا إلى طبيعته الذاتية و ملكاته و سعة ثقافته،

---

[1] – عبد العزيز جسوس: إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر، ص 28.
[2] – محمد بن سلام الجمحي: طبقات الشعراء، ص 28.
[3] – عبد العزيز جسوس: المرجع نفسه، ص 29.
[4] – عيسى علي العاكوب: التفكير النقدي عند العرب، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1997م. ص 120.
[5] – المرجع نفسه: ص 136.

و قد يأسف الدارس لأن الجاحظ لم يفرد للنقد كتابا خاصا، و أن ما أورده كان عرضا في تضاعيف كتبه كالحيوان، و البيان و التبيين[1].

و يمثل كتابه (في نظم القرآن) حلقة ما تزال مفقودة، إذ يتوقع أن يكون للجاحظ فيه نظرات نافذة في مجال النقد، لقد كان الجاحظ بما أوتي من علم وذكاء و شخصية منفردة من خير ما يحسنون تأسيس النقد على أصول نظرية و تطبيقية، و لكن شغل عنه بشؤون أخرى كثيرة و اقتصر في الميدان النقدي على وقفات قصيرة معدودة تناولها الدارسون المعاصرون بالنظر و التحليل، و العودة إليها تشبه أن تكون تأكيدا لدور "الجاحظ" في النقد، مع محاولة لربط أرائه بالتيارات المعاصرة و إبرازها على نحو متكامل قدر المستطاع.

و من أبرز أراء "الجاحظ" النظرية تعريفه للشعر و التي من الممكن أن تفتح أمامه أبعادا واسعة[2]، حين قال: (فإنما الشعر صناعة و ضرب من الصبغ[*] و جنس من التصوير[3]).

و لو تخطى الجاحظ حدود التعريف لوجد نفسه في مجال المقارنة بين فنين: الشعر و الرسم بل إن تعريفه لا يخرج عن نطاق قول "هوراس": عن الشعر و الرسم، كما أنه يردد قول "ابن سلام": (أن الشعر صناعة) إلا أنه كان أكثر تحديدا لمفهوم الشعر، فهو إن كان صناعة فلا بد من صانع ماهر و فنان مبدع كالرسام الذي يتريث حتى تتخمر أفكاره حتى ينسج من خيوطها المحبكة صورة رائعة أخاذة، و هذا النسيج يشبه الصيغ المحكمة المتآلفة لدى الشاعر المجد و هو ينتقي أنسبها وأعذبها[4].

و إذن فربما هداه ذكاؤه إلى استبانة الفروق و ضروب التشابه، و لكن ما أراده "الجاحظ" من هذا القول هو تأكيد نظريته في الشكل، و أن المعمول في الشعر إنما يقع[5] على (إقامة الوزن و تخير اللفظ و سهولة المخرج وكثرة الماء و في صحة الطبع و جودة السبك[6]).

و بهذا التحيز للشكل قلل "الجاحظ" من قيمة المحتوى، و قال قولته التي طال ترددها (المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي و العربي و البدوي و القروي[7]).

أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة (213 - 276 هـ):

ينحو "ابن قتيبة" منحى "الجاحظ" في اتخاذ الشعر العربي مصدرا للمعرفة، فيكتب كتابا في (الأنواء)، وآخر في (الأشربة)، و ثالثا في (الخيل)، ليثبت لأنصار الكتب المترجمة أن في الشعر العربي ما يضاهي حكم

[1] – إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 82.

[2] – المرجع نفسه: ص 83.

[*] – في المتن: من النسج و الصبغ أكثر انسجاما و هو ثابت في إحدى النسخ و لعل تغييره إنما تم لصعوبة المقارنة بين الشعر و الصبغ و كان ذلك من عمل النساخ من بعد، فيما يقدر إحسان عباس، ص 86.

[3] – إحسان عباس: المرجع نفسه، ص 86 نقلا عن الجاحظ: الحيوان ج3، ص 131-132.

[4] – المرجع نفسه: ص 86.

[5] – المرجع نفسه: ص 86.

[6] – المرجع نفسه: ص 86، نقلا عن الجاحظ: الحيوان ج 3، ص 131 - 132.

[7] – المرجع نفسه: ص 86، نقلا عن الجاحظ: الحيوان، ص 132.

الفلاسفة و علوم العلماء، و ليجنبهم صعوبة الكتب المتخصصة، فكان من ذلك تلك الموجزات من أمثال (أدب الكاتب) و (عيون الأخبار) و (المعارف) و (الشعر و الشعراء)[1].

يقول في (عيون الأخيار): (و إني تكفلت لمغفل التأدب من الكتاب كتابا في المعرفة و في تقويم اللسان و اليد حين تبينت شمول النقص، و دروس العلم و شغل السلطان عن إقامة سوق الأدب حتى عفا و درس)[2].

و في تبيان هذه الناحية يرى الأستاذ "رجب": أن الكتّاب (اضطروا في النهاية إلى الاعتراف بأن العلوم الإنسانية العربية قد انتصرت، و أن وظائفهم من ثم تتطلب منهم على الأقل معرفة عابرة بالتراث العربي)، و ينوه بفضل "ابن قتيبة" في هذا الصدد لأنه استطاع أن يمزج بالمقتطفات والمختارات العربية شيئا من مآثر الفرس و حكمتهم[3].

و بهذا – أيضا – يكون "ابن قتيبة" قد خطا بهدفي ابن سلام أشواطا جديدة بعد أن تسلم منه الغطاء الشرعي لإصدار الأحكام على الشعر و الشعراء، فتصدى لدراسة الشعر انطلاقا من معارفه و علومه[4].

و اعتمادا على تأمل و تفكير طويلين في الشعر و أموره بغية الإلمام به، ليس انطلاقا من التذوق و الاستجابة المباشرة فحسب، و لكن من التدبر و طول التفكير و الاحتكام إلى المنطق[5] يقول: (تدبرت الشعر فوجدته أربعة أضرب)[6].

و هي أضرب قائمة على التفكير و على المقايسة اعتمادا على ركني الشعر الأساسيين و هما معادلة اللفظ و المعنى، و على أساس معياري الجودة و الرداءة، و هذه النزعة التفكيرية و المنطقية ستسود في كثير من مواقف "ابن قتيبة" من الشعر و الشعراء حين حديثه عن القديم و المحدث الذين نظر إليهما بعين العدل[7]، كما وقف عند قسمة ثنائية في النظرية الشعرية، فقد كثر الحديث في عصره عن الشاعر المتكلف و الشاعر المطبوع[8]، و عن التقسيم الثلاثي لقصيدة المدح الجاهلية، و يبدو أن هذه النزعة التفكيرية و المنطقية قد استمدها "ابن قتيبة" من مذهبه السني القائم على التوسط في المواقف، و ربما من مهنته في القضاء التي تقتضي العدل بين الأطراف كما ذهب إلى ذلك بعض الباحثين[9].

و لما وقع "ابن قتيبة" في نطاق الحديث عن الطبع بمعنى (المزاج)، كان لا بد من أن يلفت النظر إلى الحالات النفسية وعلاقتها بالشعر و عن تأمله في دواعي الشعر و عن الأوقات التي يسرع فيه أتيه، و قد تناول هذه الحالات النفسية من ثلاثة جوانب:

[1] – إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 92-93.

[2] – المرجع نفسه: ص 93 نقلا عن ابن قتيبة ج1: عيون الأخبار.

[3] – المرجع نفسه: ص 93، نقلا عن الأستاذ هـ. رجب: حضارة الإسلام، ص 94. (الترجمة العربية).

[4] – ابن قتيبة : المعارف، (تحقيق محمد اسماعيل الصاوي)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1970م. ص 2 إلى 5.

[5] – عبد العزيز جسوس: إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر، ص 29.

[6] – ابن قتيبة : الشعر والشعراء، ص 24.

[7] – المرجع نفسه: ص 68.

[8] – المرجع نفسه: ص 83.

[9] – محمد زغلول سلام: تاريخ النقد العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ج1، (دط)، (دت)، ص 110-111.

1- من جانب الحوافز النفسية الدافعة لقول الشعر: كالطمع و الشوق و الطرب و الغضب، و ما يثير بعض هذه الحوافز كالشراب و المناظر الطبيعية الجميلة.

2- من جانب العلاقة بين الشاعر و الزمن: لأن بعض الأوقات ذو تأثير خاص في المزاج الشعري، كأول الليل قبل تغشي الكرى، و صدر النهار قبل الغداء، و لهذين الجانبين أثر في التفاوت بين شعر الشاعر الواحد، فبعض الحالات النفسية و الجسدية كالغم و سوء الغذاء تمنع من قول الشعر، و اختيار وقت من غير الأوقات المشار إليها لا يصلح كذلك[1].

و هذا التدبر و المقاربة المنطقية توحي بعقلية علمية حكيمة يتمتع بها "ابن قتيبة" في اختيار أوقات و دواعي الشعر.

3- مراعاة الحالة النفسية لدى السامعين: أي (المتلقي) و بهذا يخطو "ابن قتيبة" خطوات ثابتة لتأسيس نظرية عربية مبكرة للتلقي، تمتد جذورها في أعماق النفس البشرية لتقحمها إلى المشاركة في القراءة النقدية، و من هذه الناحية علل "ابن قتيبة" بناء القصيدة العربية من استهلالها بالبكاء على الأطلال، ثم الانتقال إلى وصف الرحلة و النسيب[2] :(لِيُمِيلَ نحوه القلوب و يصرف إليه الوجوه و ليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل و إلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلّقا منه بسبب و ضاربا فيه بسهم حلال أو حرام، فإذا علم أنّه استوثق من الإصغاء إليه و الاستماع له عقّب بإيجاب الحقوق)[3].

"فابن قتيبة" يؤمن أن بناء القصيدة على هذه المقدمات إنما كانت تستدعيه الرغبة في لفت الانتباه، و إشراك السامعين في عاطفة الشاعر، وهي عاطفة تسهل المشاركة فيها لأنها قريبة إلى القلوب جميعا.

إن اهتمام "ابن قتيبة" متجه في أكثره نحو الشاعر (دون إغفال الشعر و الجمهور)، واهتمامه بهذه الأركان الثلاثة (الشاعر – الشعر– الجمهور) كان لا بد لأن يعرج على ما يحتاجه الشاعر من ثقافة، و لهذا يخص الثقافة السماعية بالاهتمام، فالشعر بعد علوم الدين أحوج العلوم إلى ذلك[4] (لما فيه من الألفاظ الغريبة و اللغات المختلفة و الكلام الوحشي و أسماء الشجر و النبات و المواضع و المياه)[5].

فأما الثقافة التي تستمد من الدفاتر و الصحف فإنها توقع أهلها في التصحيف و التحريف[6].

إن ما يهم الدارس من أن "ابن قتيبة" في هذا المقام قد أخضع الشعر – في نطاق معرفته و الإلمام به – إلى نظرة منطقية في مقابل النظرة الفلسفية لدى اليونان، و ذلك ما أدى ببعض الباحثين إلى عدّه قد سعى إلى

1 – إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 99 .
2 – المرجع نفسه: ص 100 .
3 – ابن قتيبة: الشعر و الشعراء، ص 31.
4 – إحسان عباس: المرجع نفسه، ص 101.
5 – ابن قتيبة : المرجع نفسه، ص 26.
6 – إحسان عباس : المرجع نفسه، ص 102.

وضع علم النقد[1]، و إلى أنه يمثل المحاولة لتأصيل (علم النقد) ترتد فيه النتائج إلى أسبابها من غير أن يغفل خصوصية المادة الأدبية موضوع هذا العلم[2]، و إلى الحديث عنه كأول من اجتهد في محاولة التأصيل المنهجي لما يمكن تسميته بعلم النقد الأدبي[3].

أبو الحسين محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي (ت 322 هـ)[4]:

يعد "ابن طباطبا" في تاريخ النقد الأدبي حلقة متممة لما جاء به "ابن قتيبة"، إذ يبدو أنه اطلع على مقدمة الشعر و الشعراء و أفاد من الأحكام و النظرات التي وردت فيها، وكانت لديه أثارة من ثقافة فلسفية أو اعتزالية أفادته في تعميق نظرته عامة[5].

فقد عمل في (عيار[6] الشعر) على وضع المعايير التي على أساسها يتم تميز الشعر و تخليص جيده من رديئه، و تستمد هذه المعايير من الخبرة الواسعة بالشعر نفسه و من الإلمام بأسرار صناعته، و قبل أن يمارس تعبير الشعر وفق معاييره نظر في صناعة الشعر و تتبع مراحلها و ألحق بها الشروط التي تقتضيها، و ألزم الشاعر أن يدرك ذلك و يعمل به إذا أراد لشعره أن يحتل الصدارة في مضمار الشعر، و إذا فرغ الشاعر من الشعر فإن الناقد يتابع مدى التزامه بتلك المعايير و على أساسها يتم الحكم عليه بالجودة أو بالرداءة[7].

و في تناوله لثقافة الشاعر يحث "ابن طباطبا" على ضرورة التوسع في علم اللغة و البراعة في فهم الإعراب و الرواية لفنون الآداب، و المعرفة بأيام الناس و أنسابهم و الوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر و التصرف في معانيه، في كل فن قالته العرب فيه[8].

و هكذا يتبدى أن "ابن طباطبا" كان ملما بالعمليتين: عملية صناعة الشعر، و عملية نقد الشعر، أولاهما تجعله (عالما) بأصول الشعر و قواعده، و ثانيهما تجعله (ناقدا) للشعر اعتمادا على المعايير التي يستمدها من العلم به، يقول "جابر عصفور": (لنلاحظ الصلة بين مصطلحي (علم) و (عيار) لأن ثانيهما مترتب على أولهما، و إذا كان (العلم) هو حصول صورة الشيء في العقل و إدراكه على ما هو به، فإن (العيار) هو المقياس الذي يحدد القيمة على أساس من الخصائص النوعية الملازمة لصورة الشيء وكيفية إدراكه في آن)[9].

قدامة بن جعفر (276-337هـ):

لا ريب أن الثقافة اليونانية كانت من أبرز المؤثرات في "قدامة بن جعفر"، فقد كان ممن يشار إليه في علم المنطق و عد من الفلاسفة الفضلاء، و هذه الثقافة هي التي جعلته يشارك في النقد الأدبي.

---

[1] – طه أحمد ابراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الحكمة، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، ص 122- 123.

[2] – صلاح رزق: أدبية النص، محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، مصر، (دط)، 2002م. ص 94 .

[3] – المرجع نفسه: ص 96، محمد مندور : النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، 1969م. ص 28 .

[4] – عيسى علي العاكوب: التفكير النقدي عند العرب، ص 179.

[5] – إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 121.

[6] - محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي : عيار الشعر، تحقيق (محمد زغول سلام)، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1980م.

[7] – عبد العزيز جسوس: إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر، ص 30-31.

[8] – إحسان عباس: المرجع نفسه، ص 122.

[9] – جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 19.

فالنقد لدى "قدامة" (علم) ومجاله تخليص الجيد من الرديء في الشعر، أما سائر ما يتعلق بالشعر من علم العروض و الوزن والقوافي و الغريب و اللغة و المعاني، فليس مما يدخل في باب النقد إلا على نحو عارض، و قد أكثر الناس التأليف في تلك العلوم و قصروا في علم النقد.

فقد كان الرجل يحس بما انتشر في مجال النقد من فوضى ذوقية، وكان حريصا على أن يعلم النقد مثلما كان حريصا على أن يكون علمه قائما على منطق لا يختل، ولذلك حول النقد إلى منطقية ذهنية و قواعد مدروسة و وضع له مصطلحا[1].

وقد أقدم "قدامة" في محاولة منه أن يؤسس بكتابة نقد الشعر (علما) لتمييز جيد الشعر من رديئه، متميزا عن (العلوم) التي تناولته من زوايا مختلفة، حيث يقول: (العلم بالشعر ينقسم أقساما: فقسم ينسب إلى علم عروضه و وزنه، و قسم ينسب إلى علم قوافيه و مقاطعه، و قسم ينسب إلى علم غريبه و لغته، و قسم ينسب إلى علم معانيه و المقصد به، و قسم ينسب إلى علم جيده و رديئه (...) ولم أجد أحدا وضع في نقد الشعر و تخليص جيده من رديئه كتابا، وكان الكلام عندي في هذا القسم أولى بالشعر من سائر الأقسام المعدودة)[2].

والمتأمل لهذا القول يدرك بأن قدامة كان يسعى إلى إبعاد الانطباعات المباشرة و التأثرية الذاتية عن نقد الشعر، و إلى تمييز نقد الشعر بوصفه مجالا لتقدير قيمة الشعر جودة و رداءة عن (العلوم) التي تناولته ولم تلامس فيه هذا المستوى، الذي يعد جوهر علمية النقد، و قد أفاض "قدامة" في تقسيماته المنطقية لأركان الشعر البسيطة و المركبة انطلاقا من تعريفه الشهير له: (إنه قول موزون مقفى يدل على معنى)[3]، حيث حصر تقسيماته في أربعة بسيطة هي: (اللفظ و المعنى و الوزن و القافية) و أربعة مؤتلفة هي: ائتلاف اللفظ مع المعنى، و ائتلاف اللفظ مع الوزن، و ائتلاف المعنى مع الوزن، و ائتلاف المعنى مع القافية)[4].

وهذا ما أثار حفيظة النقاد الذين يرفضون الخضوع للمقاييس المنطقية، ومما يؤشر على أن النقاد العرب القدامى قد عملوا على تأسيس علم الشعر (فيشير إلى حصول صورة الشيء في العقل، أو إدراك الشيء على ما هو به، أو الصفات الراسخة التي تدرك بها النفس الكليات و الجزئيات الخاصة بالشيء)[5].

ولا يمكن القول إن نقد "قدامة" كله عقلي محض، لأن النقد العقلي أو الذهني قد يستكشف العلاقات الجمالية كما هو عند "ابن طباطبا"، و إنما نقد قدامة لا يستطيع أن يتناول إلا الواقع الشعري دون غيره من المستويات، و مثل هذا النقد يستطيع أن يتمرس بالحقائق التي يقبلها العقل في الشعر و يؤثر التقرير والوضوح و الحسم الفاصل و الصحة المتميزة، و الفرق بين "قدامة" و"ابن طباطبا" يكمن في أن الأول يريد أن يضع للشعر

1 – إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 177-179-182.

2 – قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، مصر، ط1، ص 61.

3 – المرجع نفسه: ص 64.

4 – المرجع نفسه: ص 70.

5 – جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 63-64.

مخططا منطقيا بقطع النظر عن السعة و الشمول و حكم الذوق، و الثاني يحاول أن يحد من طغيان الانطباعية الذوقية بشيء من القواعد و الأسس[1].

عبد القاهر الجرجاني (400 -471هـ):

تعد نظرية النظم عند الجرجاني من أهم النظريات العربية في مجال النقد الأدبي، حيث إن النظم تتبين أهميته في نقد النص الأدبي الذي يمكن أن تتناوله صنوف من مناهج النقد، و منها منهج النقد الأدبي، أي المنهج الذي يعمد تحليل و تأويل ما يكون النص كله في كافة عناصره و مستوياته أدبا، فإذا ما تم الوفاء بحق ذلك التحليل و التأويل لأدبية النص، كان البلوغ إلى وصف منزله من الجمال والقبح.

فالنقد الأدبي في أساسه تبيين و تحليل و تأويل، و ما التقدير جمالا و قبحا إلا لازم ذلك التبيين و التحليل و التأويل، فالنقد الأدبي إنما هو عمل و صفي في المقام الأول معياري فيما بعده[2].

(و مثل هذا النقد مسهب و من ثم فهو مديد طويل، إذ يستطيع أن يهتم بالعلاقات المتداخلة بين المعاني و يتطرق إلى أدق صنوف تلك العلاقات، و أن يُعنى بأصغر العناصر في المبنى و بالإيحاءات الجانبية و بالظلال التي قد تمر دون أن يلحظها قارئ عارف بالأثر المنقود تمام المعرفة، و هي ظلال لا يلمحها إلا ذو تمرس بارع)[3].

و قد اهتم "عبد القاهر الجرجاني" بنظرية النظم لأنها قائمة على حسن الصياغة و توخي معاني النحو، و التي تنظر إلى العلاقة التي تنشأ بين اللفظ و المعنى من وجهة لغوية دقيقة نتيجة التحامها و شدة ارتباطها، نظر إليهما نظرة المتفحص العارف بمقادير الكلام، لذلك عرف قيمة اللفظ في النظم، و عرف طريقة تصوير المعاني على حقيقتها، ثم جمع بين اللفظ و المعنى وسوى بين خصائصهما، و رأى أن اللفظ جسدا و المعنى روحا يعتمد حسن الصياغة و دقة التصوير التي نضجت في بحوثه، و بهذه الطريقة انتهى من فكرة الفصل بين اللفظ و المعنى[4].

أما فيما يخص القيمة العلمية لنظرية النظم في مجال النقد الأدبي فيمكن تناولها من خلال أربعة عناصر و هي: التصوير الفني، المعاني الثانوية و حسن الدلالة، القيمة العلمية لمعاني النحو، قيمة الفصاحة في النظم.

1 _التصوير الفني:

يَعُدّ "عبد القاهر" التصوير الفني في العبارة القرآنية قيمة عظيمة لا تعادلها قيمة في نظم العبارات و تراكيب الكلام، موضحا الوسائل و الأساليب التي تجعل الصورة حسنة في نظم العبارة اللغوية عند العرب، حيث اهتم بمسألة التصوير الفني اهتمام المبدع و الفنان في الرسم و الموسيقى و النحت و الصناعة و النقش و النسج و الألوان، لإدراكه أهمية هذه القضية بعيدا عن مسايرة السابقين من السلف في تشبيه نظم الكلام بغيره

[1] – إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 194 .

[2] – – أحمد استيرو: نظرية النظم وعلاقتها باللفظ والمعنى عند عيد القاهر الجرجاني، http://ahmedstirou.maktoobblog.com/about/، 15 نوفمبر 2007.

[3] – ديفيد دينشس : مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، 1967. ص 469 .

4 – أحمد استيرو: المرجع نفسه.

من الفنون، و نتيجة إحساسه المرهف يقارن صياغة الكلام بصياغة المعادن النفيسة، و نسج الكلام بنسيج الحرير و تنظيم النظم بالتصوير المبدع بقوله: (و معلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير و الصياغة و أن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير و الصوغ فيه كالفضة و الذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار[1]).

(فسبيل المعاني كسبيل الأصباغ و الأحجار الملونة التي نعمل منها الصور و النقوش[2]).

و "عبد القاهر" في تقريره للصورة و التصوير الذي أفاض منه الكلام قد أبرز قيمة التصوير الفني في نظم العبارة، و أن هذا التصوير يكمن في ترتيب الألفاظ حسب ترتيب المعاني في النفس مع التأليف بينها في صورة مزدهرة للأديب يبتكرها و يقصد إليها، و تكبر قيمة التصوير الفني عند "عبد القاهر" من اهتمامه بالصياغة و بالمعنى، و أن دور الألفاظ في هذا المجال ليست أردية و ألوانا فحسب تكسو المعاني و تجللها بحلة رائعة، بل تمثل الصورة بألوانها و ملامحها التي أرادها صاحب النظم بنظمه.

و يمكن لهذه الظاهرة الفنية أن تضاف إليها ظواهر أخرى أسهمت إلى حد بعيد في إبراز القيمة العلمية لنظرية النظم عند عبد القاهر، فمن هذه الظواهر ظاهرة الإيقاع الموسيقي الناشئة عن تخير الألفاظ و نظمها في نسق خاص، و هي أوضح ما تكون في الأسلوب القرآني و عمقه كل العمق في بنائه الفني، ثم ظاهرة التناسق الفني في التعبير مع المعاني النحوية و البلاغية، و الفصاحة مع التناسق النفسي في ترتيب المعاني في النفس الإنسانية والذي تنبه إليه كثيرون، ثم تكلم عن التناسق في الانتقال من غرض إلى غرض من أجل الوصول إلى أعلى درجات التناسق الفني المتوافر في آيات القرآن الكريم[3].

2 _ المعاني الثانوية و حسن الدلالة:

يشير "عبد القاهر الجرجاني" إلى أهمية دلالة الألفاظ، و دلالتها المعنوية بصورة خاصة فيقول: (وكذلك إذا جعل المعنى يتصور من أجل اللفظ بصوره و يبدو في هيئة، و يتشكل بشكل يرجع المعنى في ذلك كله إلى الدلالات المعنوية و لا يصلح شيء منه، حيث الكلام على ظاهره و حيث لا يكون كناية و تمثيلا به و لا استعارة و لا استعانة في الجملة بمعنى على معنى، و تكون الدلالة على الغرض من مجرد اللفظ[4]).

إن الارتباط شديد بين اللفظ و المعنى، و تقوم الألفاظ بدور هام بكل ما تملك من مقومات خلال تعبير معين بدلالتها لتؤدي دورها في خدمة المعنى، و قد يتعرض التركيب اللغوي إلى نوع من العلل التي تصيب المعنى فتظهر بصورة قد يختلف فيها اثنان في التأويل و التفسير، و الذي يطلبه "عبد القاهر" من الدلالة اللفظية أن تؤدي دورها في نقل الصورة السمعية إلى فكر السمع بقدر ما في نفس المتكلم من معاني مترتبة في ذاته، فإن أقل

---

1 – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، شرح و تعليق (محمد عبد المنعم خفاجي)، دار الجيل للنشر و الطباعة و التوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2004م. ص 188.

2 – المرجع نفسه، ص 101.

3 – أحمد استيرو: نظرية النظم وعلاقتها باللفظ والمعنى عند عبد القاهر الجرجاني.

4 – عبد القاهر الجرجاني: المرجع نفسه، ص 193.

تشويه في بناء الدلالة تشويه في الصورة[1]، يقول "عبد القاهر": (فأما إذا تغير النظم فلا بد حينئذ أن يتغير المعنى على ما مضى من البيان في مسائل التقديم و التأخير[2]).

يريد "عبد القاهر" أن يصل بالنظم إلى درجة الرقي و الكمال، بجعل الألفاظ في مواضعها داخل التعبير اللغوي لتأتي المعاني على حقيقتها دون زيادة أو نقصان، و هي نظرية الترابط الذي ينادي بها رجال الفكر و الفلسفة، و هي الرمزية الجمالية التي يعالجها أو يعترف بها اللغوي الأوروبي و العربي في العصر الحديث، من أجل هذا كانت نظرية النظم ذات قيمة علمية في مجال البحث اللغوي[3].

3- القيمة العلمية لمعاني النحو:

يقول "عبد القاهر": (و اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، و تعمل على قوانينه و أصوله، و تعرف مناهجه التي نهجت، فلا تزيغ عنها، و تحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل عنها بشيء منها[4]) و يقصد عبد القاهر من هذه القيم المعاني الإضافية التي يصورها علم النحو دون الهدف إلى موضعة الفاعل أو المفعول مثلا، إنما الهدف من ذلك الإشارة إلى وجهيهما في نظم صحيح معين، لأن مزية النظم متكاملة تفوق كل المزايا الجمالية، و "عبد القاهر" كونه نحويا بارعا يرفض أن تقتصر مهمة النحو على صحة التركيب من الناحية الإعرابية[5].

يقول "عبد القاهر": « هذا، و أمر النظم في أنه ليس شيئا غير توخي معاني النحو فيما بين الكلام، و أنك ترتب المعاني أولا في نفسك ثم تحذو على ترتيبها الألفاظ في نطقك، و أن لو فرضنا أن تخلو الألفاظ من المعاني لم يتصور أن يجب فيها نظم و ترتيب في غاية القوة و الظهور)، و يضيف قائلا: « و لا يكون الضم ضما و لا الموقع موقعا حتى يكون قد توخى فيها معاني النحو، و أنك إن عمدت إلى الألفاظ فجعلت تتبع بعضها من غير أن تتوخى فيها معاني النحو، لم تكن صنعت شيئا تدعى به[6]».

4- قيمة الفصاحة في النظم:

إن الفصاحة صفة في اللفظ تدرك بالسمع، معقولة يدركها الذوق لكنها صفة مرحلية، ترى اللفظة فصيحة في موضع و غير فصيحة في مواضع أخرى، و هي صفة مكتسبة من المعاني، يقول "عبد القاهر": «لا تخلو الفصاحة من أن تكون صفة في اللفظ محسوسة تدرك بالسمع أو تكون صفة معقولة تعرف بالقلب، فمحال أن تكون صفة في اللفظ محسوسة، لأنها لو كانت كذلك لكان ينبغي أن يستوي السامعون للفظ الفصيح في العلم بكونه فصيحا[7]».

---

[1]- أحمد استيرو: نظرية النظم وعلاقتها باللفظ والمعنى عند عيد القاهر الجرجاني.

[2]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 194.

3- أحمد استيرو: المرجع نفسه.

[4]- عبد القاهر الجرجاني: المرجع نفسه، ص 97.

5- أحمد استيرو: المرجع نفسه.

[6] - المرجع نفسه.

[7] - عبد القاهر الجرجاني: المرجع نفسه ، ص 261.

إن الفصاحة هذه صفة الكلام من أجل مزية باللفظ ذاته مجردة عن المعنى، و هي أمور لا تخفى على من يملك المعرفة و مقدرة التمييز للأشياء، لأن المعاني الحاصلة من مجموع الكلام هي أدلة على الأغراض و المقاصد، ثم (إن الفصاحة تكون في المعنى، و أن المزية التي من أجلها استحق اللفظ الوصف بأنه فصيح عائدة في الحقيقة إلى معناه، و لو قيل: إنها تكون فيه دون معناه ، لكان ينبغي إذا قلنا في اللفظة: إنها فصيحة أن تكون تلك الفصاحة واجبة لها بكل حال، و معلوم أن الأمر بخلاف ذلك[1]).

ابن رشيق المسيلي القيرواني (390هـ، 456هـ)[2]:

يعد عمل "ابن رشيق" في كتبه و مؤلفاته عملا متكاملا، و لاسيما كتابه العمدة فهو أهمها و أبعدها أثرا، لأنه كتاب جامع من حيث إنه معرض الآراء النقدية التي ظهرت في المشرق حتى عصر ابن رشيق، و قد ذكر في مقدمة الكتاب أنه رأى الناس قد بوبوا الكلام في الشعر أبوابا مهمة، و ضرب كل واحد في جهة فجمع أحسن ما قاله كل واحد منهم، كما أنه يمتاز بين كتب النقد الأدبي بأنه احتوى أكثر ما يريده المتأدب من حديث عن الشاعر و من حديث في الشعر نفسه.

و بهذا فيما يعتقد أنه نال حظوة واسعة بعد القرن الخامس الهجري، و أصبح مثالا يحتذي به من يكتبون في علم الشعر ، و منهلا لطلاب النقد الأدبي يدرسه الدارسون و يلخصه الملخصون حتى نال ثناء عريضا من ابن خلدون، لأن المثقف الذي كان يحرص على شيء من المعرفة النقدية لم يعد إذا قرأه بحاجة إلى أن يقرأ "القدامة" و "الآمدي" و" الحاتمي" و "الجرجاني"، إذ استخرج "ابن رشيق" خبرها عندهم و أودعه كتابه، و هؤلاء هم أئمة النقد ، فما ظنك إذا وجد منه القارئ خلاصة الخبر ما عندهم أيضا[3].

و من بين الأحكام النقدية التي أطلقها "ابن رشيق" في ميدان صناعة الشعر و أهله قوله: « و أهل صناعة الشعر أبصر به من العلماء، بآلته من نحو و غريب و مثل و خبر و ما أشبه ذلك » و قوله: (و قد يميز الشعر من لا يقوله كالبزاز يميز من الثياب ما لم ينسجه[4] (...)».

ينبجس من قول "ابن رشيق" أن الشاعر أبصر من العالم بالشعر، لأنه المسؤول الأول عن أشعاره و أعرف الناس بالنحو و الغريب و المثل و الخبر و غير ذلك.

كما أن من لا يقول الشعر قد يميز رديئه من جيده و ألحنه من معربه شأنه في ذلك كالبزاز الذي يشتهي لبس ما ليس ينسجه و يستجيده، و إذا كان من مزية لابن رشيق فهي الشهادة بقدرة النقاد الأقدمين على إنشاء مصطلحاتهم لأي حقل يعرضون له دون العقدة التي يجترها العرب المعاصرين، حيث إنه لم يزل يجتزئ بالعيش على فتات المصطلحات الغربية فيعمد إلى ترجمتها برداءة[5].

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 259.

[2] – أبو علي الحسن بن رشيق المسيلي القيرواني: العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تحقيق (عبد الحميد هنداوي)، ج1، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ط1، 2001م. ص 5-8.

[3] – إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 451 -453.

[4] – أبوعلي الحسن بن رشيق المسيلي القيرواني: المرجع نفسه، ج1، ص 58.

[5] – عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، (دط)، 2007م. ص 237.

و قد كان للعرب القدامى فضل السبق في اكتشاف تحديدات لنظرياتهم، و لاسيما نظرية السرقات الأدبية، و التي ترد اليوم في كتب النقد المعاصر على أنها تناص، و قد تحدث "ابن رشيق" عن هذه النظرية العربية الأصول امتدت إلى أكثر من عشر صفحات، و أحدث لها مصطلحات على غرار ما أسس له الحاتمي في حلية المحاضرة .

حازم القرطاجني (608 – 684 هـ):

يعد "حازم القرطاجني" ملتقى الروافد العربية و اليونانية، و يعتقد أن آخر صلة كانت بين كتاب "أرسطو" (فن الشعر) و النقد العربي متمثلة في كتاب "حازم القرطاجني" (منهاج البلغاء و سراج الأدباء[1]) و قد كان النقد على أيامه صناعة سحب عليها الخمول أذياله، و لهذا يحس "حازم" باليأس من الاستقصاء فيه لأن العناية بالشيء على قدر المستفيدين، و قد أصبح المستفيدون قلة، هذا مع أن النقد أو تعليم (صناعة الشعر) أمر لا يستغنى عنه في كل عصر من العصور.

الشعر والنقد كلاهما قد انحدرا إلى الحضيض و لا بد لهما من امرئ مؤمن بهما معا ينقذهما من هذا الانحطاط الذي ترديا في مهاويه، و هذا الإنقاذ لا يحسنه إلا ناقد يستطيع أن يجمع بين الثقافتين العربية واليونانية، لأن الشعر بعد اليوم لا يستطيع أن يعتمد رجلا واحدة، بل لابد له من رجلين.

و بدأ "حازم" من هذا الموقف يرسم الطريق التي يعتقد صحتها، و هو ينطلق من موقف إصلاحي، و إن كان الدارس يحس أن حماسته للإصلاح لم تكن لتخفى عنه أنه يلقي ترنيمته في أرض غريبة، و من المزاوجة بين هذين التراثين، حاول أن يرسم منهاجا للبلغاء و أن يوقد سراجا للأدباء، و حين نظر في كتاب الشعر كما لخصه "ابن سيناء" ازداد اقتناعا بأن القواعد اليونانية وحدها لا تستطيع أن تستغرق الشعر العربي بالحكم و التفسير، و لهذا آمن بأن "أرسطو طاليس" رغم عنايته بالشعر وكلامه على قوانينه، قصر أحكامه على أشعار اليونان وهي محددة و الأغراض و الأوزان ، تدور على خرافات موضوعة يهتدون منها إلى أن تكون أمثلة لما قد يقع في الوجود[2].

و لو أن "أرسطو" عرف الحكم و الأمثال و الاستدلالات و اختلاف ضروب الإبداع في الشعر العربي لكان بحاجة إلى التوسع في القوانين التي وضعها، و بهذا يكون الطريق مهيأ أمام "حازم" ليزيد على ما جاء به "أرسطو"، و هذا أيضا من وحي ما اقترحه "ابن سيناء"، فإنه ختم تلخيصه بقوله[3]: «و لا يبعد أن نجتهد نحن فنبتدع في علم الشعر المطلق و في علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان كلاما شديد التحصيل و التفصيل[4]».

و من هذا المنطلق تكتمل الصورة مع "حازم القرطاجني" حيث كان أكثر إدراكا لأهمية العلم في نقد الشعر ، و هذا العلم قابل لأن يتأسس على الجمع بين الفلسفة و الإنجازات النقدية العربية السابقة[5]، و لكن هذا العلم

[1] – حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق (محمد الحبيب بن الخوجة)، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966م.
[2] – إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 547-548-549.
[3] – المرجع نفسه: ص 549.
[4] – حازم القرطاجني: المرجع نفسه، ص 68-69.
[5] – جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 110.

المنشود لا يمكن إسقاطه على الشعر من خارجه بل يجب استنباطه من الشعر نفسه، وهي قاعدة رددها في فقرات متعدد من كتابه، وهي لا تختص بالشعر وحده بل تنسحب على كافة حقول المعرفة[1]، يقول:«و لمن يريد أن يستنبط قوانين هذه الصناعة من صناعة أخرى لعله لا يحسنها و ذلك غير ممكن، فإنما يستنبط الشيء من معدنه و يطلب في مظنته[2]».

و ذاك ما يفترض في الناقد أن يكون ملما به لصناعة الشعر و مدركا لقواعدها، و هذا ما يؤهله للحكم على الشعر من خلال خواصه الداخلية وليس بإسقاط علوم أخرى عليه، ولذلك انتقد "حازم القرطاجني" المتكلمين الذين لا علم لهم بالشعر، فيصدرون عليه حكما من علم الكلام، فحكموا على الشعر بأن أقاويله كاذبة دائما ، فكشف ذلك عن جهلهم بحقيقته وعجزهم عن مزاولة نظمه[3].

«إنما غلط في هذا فظن أن الأقاويل الشعرية لا تكون إلا كاذبة قوم من المتكلمين، لم يكن لهم علم بالشعر لا من جهة مزاولته، و لا من جهة الطرق الموصلة إلى معرفته[4]»، و هم في ذلك مثل من يطلع على بعض كتب الطب في ليلة أو ليلتين فيدعي بأنه أصبح "جالينوسا" من ليلته[5].

أول ما يلاحظه الدارس لنقد "حازم" هي تلك الصفة الشمولية التي تميزه عمن جاء قبله من النقاد، و ذلك من خلال منهج قائم على نوع من المنطق الخاص بصاحبه، و لكن هذا المنهج الشمولي لا يغفل أبدا على ثلاثية هامة، و هي الشاعر و العملية الشعرية و الشعر، وقد أولى "حازم" هذه الثلاثية عناية متساوية على وجه التقريب، فباستطاعتك أن تجد لديه بحثا عن القوى النفسية التي لا بد منها لقول الشعر، و بهذا البحث في القوى النفسية استطاع أن يربط بين الفاعل و العلة والنتيجة.

و خلاصة القول إن حازما يمثل المزج بين التيار اليوناني و التيار العربي في النقد بعد أن ظلا منفصلين مدة طويلة، و هو رغم اعتماده على هذين المصدرين استطاع أن يرسم منهجا متكاملا لموقف نقدي محدد المعالم[6].

و يستخلص من الإشارات المتقدمة أن النقاد العرب القدامى قد حرصوا على إرساء نقد الشعر على قواعد علمية تستمد أحيانا من علم الناقد، و من القواعد المستنبطة من الشعر نفسه أحيانا أخرى، وقد ارتبط سعي النقاد إلى ربط نقد الشعر بـ (العلم) بسعي الثقافة العربية في تطورها إلى تأسيس علومها المختلفة،[7] مما يفيد بأن النقد العربي القديم كان محكوما بالمناخ الثقافي و العلمي الذي عاصره، وهو في وضعه ذاك يناظر ما عاشه و يعيشه النقد المعاصر عموما بملاحقته و مواكبته للتطورات العلمية المعاصرة، للاستفادة من إنجازات العلوم الإنسانية المختلفة لاكتساب الشرعية في مضمار العلم.

[1] – عبد العزيز جسوس: إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر، ص 32.

[2] – حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 103.

[3] – عبد العزيز جسوس: المرجع نفسه، ص 33.

[4] – حازم القرطاجني: المرجع نفسه، ص 86.

[5] – ينظر الحكاية الطريفة التي أوردها "حازم" حين أطعم أحد المتطفلين على التطبيب صديقه ثريدا ليشفيه من مرضه فكان سببا في وفاته، ص 87.

[6] – إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 577-581.

[7] – جابر عصفور: المرجع نفسه، ص 28.

و دون الإفاضة في تتبع الاهتمام بالعلم في النقد العربي القديم، و الذي اهتم به الباحثون المحدثون اهتماما لتسويغ دفاعهم عن علمية النقد الأدبي المعاصر يمكن تسجيل الخلاصات العامة التالية:

1- إن النقاد العرب القدامى قد شغلوا بقضية العلم في النقد الأدبي التي تبلورت لديهم في صيغتين:

أ – العالم بالشعر (الناقد) الذي اشترط فيه مؤهلان جوهريان:

* حاسة فنية مرهفة تؤهله لتذوق الشعر و تسعفه في الحكم الصائب عليه.

* و ثقافة علمية واسعة و أهمها ما اتصل مباشرة بمكونات النص الشعري و بعملية إنتاج الشعر.

ب – علم الشعر (نقد الشعر): الذي يقتضي الإلمام بالنص الشعري في مكوناته الداخلية، و استنباط قواعد الشعر من الشعر نفسه و التي في ضوئها يتم تمييز جيده من رديئه[1].

2- إن انشغالهم بالعلم في نقد الشعر قد ارتبط بالتطور الثقافي و العلمي الذي واكب تفكيرهم في الشعر، فسعوا منذ "ابن سلام الجمحي" إلى تأسيس علم للشعر مستقل بموضوعه و رجاله المتخصصين مثل بقية العلوم التي حققت ذلك.

3- إنهم في سعيهم إلى الإمساك العلمي بالشعر قد استنبطوا منه بعض العلوم المتكاملة مثل علم العروض، أو اعتمدوه مع نصوص لغوية أخرى و على رأسها القرآن الكريم لوضع علم النحو و علوم البلاغة، فأصبحت هذه العلوم مستندهم العلمي في مقاربة النصوص الشعرية.

4- إنهم لما أحسوا بأن هذه العلوم لا تغطي النص الشعري و الظاهرة الشعرية من زواياهما المختلفة اضطروا إلى تطعيمها بثقافتهم العامة، و بتأملاتهم المنطقية و الفلسفية و بالرجوع إلى ذوقهم الخاص.

5- إنهم قد وعوا بأهمية العلم والثقافة و الذوق في نقد النص الشعري، فخلقوا تعايشا منها، ولم يؤد بهم الأمر إلى تحويل نقد الشعر إلى قوالب جاهزة باستثناء ظاهرة قدامة بن جعفر، بيد أن هذا الوعي سيعرف انكسارا ابتداء من القرن الخامس الهجري حين ستهيمن على نقد الشعر القواعد البلاغية الجاهزة، و يبقى "حازم القرطاجني" ظاهرة متميزة[2].

وإذا ما تم الانتقال من خلال هذا التمهيد التاريخي إلى القرن التاسع عشر، فسيكون قد تم الوصول إلى المرحلة التي احتدم فيها النقاش على علمية النقد الأدبي و استفحل الاهتمام بالنقد العلمي، و تبلورت أبرز التوجهات العلمية التي ستحكم مساره في القرن العشرين، و قد ارتبط هذا التحول في تاريخ النقد الأدبي و في إشكالية علميته بالمناخين الفكري و العلمي اللذين هيمنا على هذا القرن، حيث ظهرت الفلسفات المادية الكبرى– فضلا عن الفلسفات المثالية – و على رأسها الفلسفة الوضعية التي ارتبطت بـ"أوجست كونت– August Comte" (1798م–1857م)، و المادية التاريخية التي ارتبطت بـ"كارل ماركس– Carl Marx" (1818م–1883م)، و اللتان كانتا الخلفية الفكرية للتوجه نحو الواقع و دراسته دراسة علمية تجريبية أو جدلية حسب الموضوع، سواء

[1] – محمد خلف الله أحمد: من الوجهة النفسية في دراسة الأدب و نقده، المطبعة العالمية، القاهرة، مصر، ط2، 1970م. ص 107–135–138. – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة في الأصول و المنهج و المفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994م، ص من 26 إلى 32.

[2] – عبد العزيز جسوس: إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر، ص 34–35.

أكان هذا الواقع طبيعيا أم بشريا في حالته الراهنة أم في صيرورته التاريخية، فضلا عن إمكانية إخضاع كافة الأنشطة البشرية إلى الدراسة العلمية و من ضمنها النشاط الأدبي.

– كما وصلت العلوم التجريبية إلى إحدى قمم نضجها التاريخي، و خصوصا في مجالي البيولوجيا و الفسيولوجيا، بعد أن تم استقرار علم الطبيعة في صورته الحديثة خلال القرن السابع عشر، و الكيمياء في القرن الثامن عشر[1].

و بعد أن تم استثمار المناهج العلمية التي ميزت القرن السابع عشر و التي خولته صفة (قرن المناهج)، حيث كانت البداية الحقيقية للنهضة العلمية الحديثة، ببلورته للمنهجين الرئيسين الذين يتحكمان في المعرفة العلمية المعاصرة و هما:

المنهج الاستنباطي الرياضي الذي وضع أسسه "رينيه ديكارت– René Descartes" (1596م–1650م)، و خطابه الشهير في المنهج لإحكام قيادة العقل والبحث عن الحقيقة في العلوم عام 1637م.

و يعد "ديكارت" ذا أهمية خاصة، لأنه يمثل منزلة فارقة بين العصور الوسطى و العصر الحديث من حيث هو مؤسس الفلسفة الحديثة، بيد أنه كان يبحث عن وضوح الرياضيات و يقينها، لذا اعتمد منهجه الاستنباط الرياضي و ليس التجريب في محاولة لتأسيس المبادئ العامة للمعرفة بأسرها[2].

المنهج التجريبي الذي اقترن باسم "فرانسيس بيكون" (1561م– 1626م)، و إذا استثنينا "ديكارت لكان بيكون" أهم فلاسفة المنهج في القرن السابع عشر بلا مراء و بلا منازع، الذي اقترن اسمه بالعلم التجريبي و حركة العلم الحديث[3].

حيث سيتم استثمار هذه – Francis Bacon خلال القرن التاسع عشر و بخاصة عند رائد البيولوجيا "داروين– Darwin" (1809م – 1882م) في أصل الأنواع، و مع أب الفسيولوجيا "كلود برنار– Claude Bernard " (1813م– 1878م) في المدخل إلى علم الطب التجريبي[4]، كما بقيت الدراسات الإنسانية تجتهد هي الأخرى في سعيها نحو اقتفاء مثاليات نسق العلم الحديث ومبادئه.

– و قع التحول الكبير في مضمار علوم الإنسان، حيث بدأت تتأسس و تستقل العلوم الإنسانية مستفيدة من الفلسفتين الوضعية و المادية التاريخية، و من العلوم و المناهج التجريبية التي وصلت إلى أوجها في هذا القرن، فعلى الرغم من اهتمام المفكرين و العلماء بالإنسان منذ القديم واتخاذه موضوعا للبحث و التأمل، فإن القرن التاسع عشر قد شهد تحولا جذريا في الدراسات الإنسانية، و ذلك بانتقالها من المقاربة التأملية و النظر الفلسفي إلى الدراسة العلمية المحددة لموضوعها و الضابطة لمناهجها.

---

[1] – عبد العزيز جسوس: إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر، ص 35 نقلا عن بول موي: المنطق و فلسفة العلوم، ص 90.

[2] – يمنى طريف الخولي: فلسفة العلم في القرن العشرين، الأصول – الحصاد– الآفاق المستقبلية، دار عالم المعرفة، الكويت، (دط)، 2000م.

[3] – المرجع نفسه: ص 61-63.

[4] - المرجع نفسه: ص 96-97.

بل إن أصحاب الدراسات الإنسانية خصوصا علم النفس و الاجتماع نازعهم حلم يساوي أو يفوق منزلة الفيزياء بمناهجها الرياضية و تطبيقاتها القوية، و ذلك عن طريق إعادة تشكيل البشر و المجتمعات.

كان هذا هو الحلم الذي أينع طوال القرن الثامن عشر، حتى عرف كيف يتلمس طريقه إلى أرض الواقع خلال القرن التاسع عشر، و أبرز من أسهموا في إنجاز هذا الفرنسي "أوجست كونت"، فقد سعى إلى تأسيس الفيزياء الاجتماعية و انطلقا من قضية الواحديين الماديين والتنويريين أمثال "كوندر سيه" و "سان سيمون"، فبدأ من مقولة أن الإنسان ليس فريدا و لا يحتاج إلى معالجة فريدة، بل هو قاطن في مملكتي الحيوان والنبات، يخضع مثلها لقوانين عامة حين نكتشفها ستقودنا إلى الهناء و التجانس[1]، و من أجل كشفها دعا "كونت" إلى إنشاء الفيزياء الاجتماعية التي تدرس المجتمع بمنهج العلم الحديث، فتقتصر على تفسير الظواهر بفضل ما بينها من علاقات ثابتة لتماثلها و تعاقبها، و بهذا تكون الفيزياء الاجتماعية تدرس الظواهر الاجتماعية تماما كما تدرس العلوم الأخرى الظواهر الفلكية أو الفيزيائية أو الكيميائية أو البيولوجيا، و قسم "كونت" الفيزياء الاجتماعية إلى قسمين:

- **الديناميكا الاجتماعية**: التي تدرس المجتمعات في حالة حركيتها و تقدمها.
- **الإستاتيكا الاجتماعية**: التي تدرس المجتمعات في حالة ثباتها و استقرارها خلال مرحلة معينة من تاريخها.

و الملاحظ هنا أنك تجد نفسك إزاء حدود الميكانيكا و الفيزياء الرياضية، و "كونت" بطبيعة الحال يقر أن الرياضيات على رأس نسق العلم و أنها النموذج الأمثل الذي ينبغي أن تحتذي به كل دراسة لكي تصير علما، لكن "كونت" اعترف فيما بعد بأن الظواهر الاجتماعية أكثر تعقيدا، لذلك فإن تطبيق المنهج الرياضي في دراستها سيكون محدودا – في الوقت الراهن على الأقل– و قد يعطي فقط مظهرا أو وهما علميا و لن يصل بعلم الاجتماع إلى قوانين دقيقة، و حتمية لذلك نبذ كونت مصطلح فيزياء اجتماعية، و استقر على مصطلح علم الاجتماع سوسيولوجيا (Sociologie)، و جاء من بعده "إميل دوركايم– Emile Durkheim" (1858 م– 1917م) ليؤكد أن علم الاجتماع قائم بذاته و يدرس ظواهر لا يشاركه فيها أي علم آخر، و عليه أن يبحث عن علل ظواهره، و راح يؤكد أن كل ظاهرة لها علة واحدة و ليس هناك غائية أو هدف، و لكي تكتمل الإحاطة بالظاهرة الاجتماعية علينا أن نحدد علتها و أيضا وظيفتها، فقد تمسك بأن كل ظاهرة اجتماعية لها وظيفة ما تماما كالوظيفة الحيوية للعضو، لأنه كان مولعا بإدخال المماثلة البيولوجية في علم الاجتماع بمعنى النظر إلى المجتمع كما لو كان كائنا عضويا مترابط الأعضاء في وحدة منسجمة[2]، وفي سياق هذا التحول تم استغلال العلوم الإنسانية الأساسية: (علم التاريخ – علم النفس – علم الاجتماع).

[1] - يمنى طريف الخولي: فلسفة العلم في القرن العشرين ، ص 99.

[2]- المرجع نفسه: ص 99-100.

و في سياق هذا التطور و التحول المعرفي كان و لابد من ذوبان الحدود بين مختلف العلوم الإنسانية للتفتح على بعضها، و أن ترتبط ارتباطا وثيقا بمستجدات العصر في أفق الإمساك العلمي بالظواهر الأدبية و بتجلياتها النصية.

- و في القرن العشرين تسارعت وتيرة التطور العلمي و التكنولوجي، و عرفت مختلف المعارف و الفنون و الآداب طفرة هائلة ما تزال تعد بالكثير، حيث فتح العلم فضاءات جديدة لم تكن معروفة من قبل، و تحولت كثير من نظرياته إلى تكنولوجيات غزت و سهلت مختلف مرافق الحياة، و في سياق ذلك عرفت العلوم الإنسانية طورا جديدا من تاريخها بضبط موضوعاتها و مفاهيمها و مناهجها، بل تبلورت داخلها توجهات متنافسة أسهمت في إفادة بعضها من بعض، و خصوصا علمي النفس والاجتماع، بحكم ارتباطهما بموضوع البحث، حيث وصل التحليل النفسي عند "سيجموند فرويد- Sigmund Freud" (1856م – 1939م) إلى أوج تطوره، و تبلور داخله اتجاهان رئيسان عند تلامذته المنشقين: "ألفريد أدلر- Alfred Adler" (1870 – 1938) و "كارل يونغ – Carl Young" (1874م – 1961م)، و تابع علم النفس التجريبي تطوره في مدرستين جوهريتين السلوكية و الجشطالتية.

كما ساير علم الاجتماع هذا التطور العلمي الجديد سواء الوضعي أم الجدلي، و ظهر بينهما علم الاجتماع التجريبي الذي عمد على الإفادة من مناهج العلوم التجريبية[1].

و قد استفاد النقد الأدبي في هذا القرن من التطور العلمي عموما، و من تقدم العلوم الإنسانية في مضمار العلم خاصة، ساعيا إلى أن يطور مفاهيمه و يدقق مناهجه في أفق اللحاق بالركب العلمي الجديد، مما أنتج نسغا جديدا لإشكالية علميته، و زاد من حدة هذا النسغ الجديد طموح العلوم الإنسانية إلى احتضان الأدب ظاهرة و نصوصا، كونهما من صميم موضوعاتها، و أسهم العلماء أنفسهم في دراسة الأدب بوصفه مظهرا من مظاهر النشاط النفسي و الاجتماعي للإنسان، و أسسوا له وعليه فروعا لعلومهم مثل: علم الاجتماع الأدبي و علم النفس الأدبي كما سيتضح في أعقاب هذه الدراسة.

إلا أن النقلة النوعية التي عرفها النقد الأدبي في القرن العشرين التي أغرت بتخلصه من عقدة العلمية وحل إشكاليتها الأزلية، تؤول إلى استواء اللسانيات علما متكاملا لدراسة الظاهرة اللغوية في صيغها المختلفة وضمنها الصيغة الأدبية، فارتبط بها ارتباطا وثيقا بحكم اشتراكها في دراسة الظاهرة اللغوية و النصوص اللغوية، بالرغم من الوعي الذي صاحب ذاك الاشتراك بخصوصية الظاهرة الأدبية و تجلياتها النصية، بيد أن التقاء مفاهيم اللسانيات بالمفاهيم اللغوية و الأدبية التي بلورتها الشكلانية الروسية قد عمق الإغراء بالتوجه نحو العلم في النقد الأدبي، و لكنه ارتبط بتوجهات متعددة بتعدد المفاهيم و المناهج اللسانية، فظهرت اتجاهات نقدية تؤول مرجعيتها المشتركة إلى اللسانيات الحديثة مثل: البنيوية و السيميائية و الأسلوبية و الشعرية و التي تبلورت في أحضانها الدعوة إلى (علم الأدب).

[1] – عبد العزيز جسوس: إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر، ص 36-37.

ولم يتوقف تأثير اللسانيات الحديثة في النقد الأدبي عند الارتباط المباشر بينهما، بل لحقه هذا التأثير أيضا من خلال استفاء العلوم الإنسانية نفسها -و التي كان يعتمدها في تنظيراته و ممارساته- لمفاهيم و مناهج لسانية، و التي استثمرها النقد المؤسس على علم الاجتماع في إنتاج البنيوية التكوينية، و على علم النفس في تأسيس النقد النفساني[1].

و لم يتخلف النقد الأدبي العربي الحديث عن هذه الحركة العلمية التي عرفها القرن التاسع عشر و القرن العشرين في مضمار النقد الأدبي العربي، حيث ظهرت منذ مطلع القرن العشرين المحاولات العربية الأولى لإخضاع الأدب للدراسة العلمية لا سيما عند ناقدين كبيرين كانا مرهصين بما سيؤول إليه النقد الأدبي العربي في العقود الموالية و هما: "رُوحِي الخالِدِي" و "قُسطاكِي الحِمصِي"[2]:

فرُوحِي الخَالِدِي (1846م- 1913م) نشر سلسلة من المقالات النقدية التي كان يبعث بها من (بوردو) لما كان يعمل بها قنصلا عاما للأستانة بين سنتي (1902 م- 1904م)، و التي نشرت في كتاب يحمل عنوان: (علم الأدب عند الإفرنج والعرب[3])، و يعدّ هذا الكتاب من بواكير النقد في العصر الحديث، إذ تخلل مجموعة نظرات نقدية كانت الأسس الثابتة لتطور مفهوم النقد الحديث و من بين آرائه النقدية ما يلي:

1- دراسة الآداب الأخرى و الوقوف على أسرار بلاغة الكلام فيها، لأن البلاغة ليست مقصورة على العرب و لا تختص باللسان العربي وحده بل هي موجودة في جميع الآداب الحية،كما أن البلاغة ذاتها مرتبطة بالرقي الفكري و الحضاري للأمة، و لا يكمل علم الأدب للمتبحر فيه إلا بعد أن ينظر في أدب الأمم المتمدنة و لو نظرة عامة، يطلع بها على مجموع تاريخ أدبهم و على بعض ما ترجم من مؤلفاتهم فيقف على ما عندهم من سعة الفكر و سمو الإدراك.

و لا شك أن الدعوة للاطلاع على الآداب الأخرى من أبرز الدعوات المثمرة في ميدان النقد في العصر الحديث، و لهذا يعد "الخالدي" من أوائل الداعين إلى ذلك بغية خلق حركة نقدية سليمة.

2- ومن الآراء النقدية التي اكتسبها المؤلف من الأوربيين تفضيله المعنى على اللفظ، إذ الأصل في الكلام للمعاني لا الألفاظ، لأن اللفظ قالب أو ظرف للمعنى يتخذه المتكلم أو الكاتب لسبك ما يصوره في نفسه، و يشكله في قلبه من المعاني فينقل لذلك مقصوده للسامع أو القارئ (...) كأنه يشاهده، قال الشاعر:

إن الكَلام لَفِي الفُؤادِ و إنما   جُعِلَ اللِسانُ على الفُؤادِ دَليلا[4]

و ذم "الخالدي" الإفراط و التكلف في المحسنات البديعية، و دعا أدباء عصره إلى التخلص من هذه القيود الشكلية التي تبعد أن تكون غاية الأدب أو هدفه[5].

---

1 - عبد العزيز جسوس: إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر، ص 37.

2 - المرجع نفسه: ص 38.

3 - حلمي مرزوق: تطور النقد و التفكير الأدبي الحديث في الربع الأول من القرن العشرين، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2004م. ص 265.

4- إبراهيم الحاوي: حركة النقد الحديث و المعاصر في الشعر العربي، الشركة المتحدة للتوزيع، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 1984م. ص 32.

5 - إبراهيم الحاوي: حركة النقد الحديث و المعاصر في الشعر العربي، ص 32.

3 ــ ومن آرائه النقدية الجريئة دعوته إلى التخلص من القافية، و من الحركات الرتيبة التي تدفع الشاعر إلى أن يخضع النص لها فيصرف همه إلى الشكل دون المضمون القافية، و يؤكد "الخالدي" على أن الشعراء العرب قيدوا أنفسهم باتباع القواعد التي تخطاها الشعراء الإفرنج، الذين صرفوا عنايتهم إلى الشعر المرسل المحرر من كثير من قيود النظم.

4 ــ ومن المواقف النقدية البارزة دفاع "الخالدي" عن الشعر و النثر العربيين أمام حملات الذم التي يقودها أدباء الإفرنج، فهم يعيبون على الشعر العربي خلوه من الحركة الذهنية أو التخيل الفكري بخلاف الشعر اليوناني أو الإفرنجي، فإنك ترى الذي يصل إلى أعماق القلوب و العقول و يؤثر فيهما تأثيرا عظيما، كما يعيبون على النثر و بخاصة المقامات التي يجدون فيها اهتمامات مؤلفيها الكبيرة منصبة على الشكل و ليس لها وظيفة فكرية أو اجتماعية، وهم يقارنون مقامات "الحريري" و "الهمذاني" بأعمال أدبائهم ذات المغزى الفكري و الاجتماعي كروايات موليير وغيره، ورغم دفاع "الخالدي" فقد ذم الشعراء و الأدباء المحدثين وأوجب عليهم ألا يشغلوا أنفسهم بالاستعارات و أنواع البديع وألا يتصنعوا في الكلام، و إنما ينبغي على الواحد منهم أن يهتم ببيان الموضوع و يوضحه و يصفه بالأوصاف السديدة المظهرة له ظهور الشمس في رابعة النهار، و أن يضع انفعالاته النفسية في ذلك الموضوع لأن تأثير الكلام على السامع يكون من جهة الانفعال النفسي و التصوير الطبيعي لا من جهة الاستعارات[1].

5- و من أراء المؤلف النقدية دعوته إلى الأدب التمثيلي و إلى المسرحيات و الروايات التي تصور تاريخ الأمة الإسلامية و مشاهير أبطالها، و أن تكون هذه الروايات تمثيلا للأخلاق الإنسانية الفاضلة و القيم العليا من خلال الوقائع التاريخية ذاتها.

و لا شك في أن مثل هذه الدعوات من أوائل ما قيل قي النقد الحديث، فقد شاع هذا اللون على ألسنة شعراء العصر الحديث فيما بعد ك"أحمد شوقي" و"عزيز أباظة".

6- و من عيوب الشعر العربي -كما يراها "الخالدي"- انقطاع نفس الشاعر بسرعة، فهو لا يذكر الوسط الذي يعيش فيه و لا يشرح البيئة التي نشأ في ظلالها بينما يجيد شعراء أوروبا هذا، و يمثل "الخالدي" بشعراء الجاهلية و من نسج على منوالهم فإنهم شرحوا أوصاف الناقة و أطنبوا في ذلك، ولم يتركوا عضوا و لا حركة و لا هيئة إلا ذكروها و تخيلوا فيها، و لكنهم مع ذلك حصروا نظرهم في نقطة واحدة ولم يلتفتوا يمينا و لا شمالا إلى ما حولهم من مناظر طبيعية و بدائع مخلوقات.

و مهما يكن من أمر فتظل ل"الخالدي" مكانته النقدية الرائدة في العصر الحديث، و أنه من أوائل الداعيين إلى الإفادة من التراث العالمي و الاطلاع على الثقافات المختلفة ، و الإفادة منها و هذا من أبرز مفاهيم النقد في هذا العصر[2].

[1] - المرجع نفسه: ص 33-34-35.

[2] - إبراهيم الحاوي: حركة النقد الحديث و المعاصر في الشعر العربي، ص 35-36.

أما **قُسطاكِي الحِمصِي (1858 م– 1940م)** فقد أصدر كتابا في ثلاثة أجزاء بعنوان (منهل الوراد في علم الانتقاد)، واشتغل صاحبه بموضوعه ستة عشر عاما متتبعا سيره مكبا على مطالعة أئمة الفرنسيين، و قد بحث عن كتاب قديم أو حديث بالعربية فلم يجد وما اطلع عليه بالفرنسية لم ينطبق على ما عقد النية على تأليفه، لأن ما صاغه النقاد الفرنسيون لا يتعدى نقد مؤلفات و مصنوعات و مؤلفين و متفننين، مع أن الغرض الذي كان يرمي إليه هو وضع كتاب في قواعد النقد تحدث "قسطاكي الحمصي" عن موضوع النقد فقال:(إن لعلم النقد قراءة أصلية وهي مقررة عند جميع أمم الأرض كسائر قواعد العلوم العقلية، و موضوعاتها لا تختلف إلا في الفروع وكل محسوس عرضة للنقد)، كما ناقش مسالة الذوق في الحكم على الأعمال الأدبية و هي في رأييه قابلة للجدل ، ولا صحة لرئي من يدعي أن للذوق قواعد ثابتة ثم ذكر أركان النقد وهي:

النسبة: ويقصد بها صحة نسبة الأشياء بالتزام الحقيقة المثلى، و هي حقيقة الجمال الثابت في الكون فكل جمال هو ما دون جمال الحقيقة، و عماد النقد و أساسه الصدق و لا يكون النقد مصيبا إلا عندما يصيب كبد الحقيقة، إذن فموضوع الانتقاد قصد الحقيقة، و بعبارة أخرى هو التفتيش عن الحقيقة فمن يأخذ كتابا لينتقده بإخلاص يدعى بعدل ناقدا، و من يبحث فيه لنشر الهفوات و ستر الحسنات يعد عائبا و ناقدا حاسدا، و من يستر القبيح و ينشر المليح ندعوه مداهنا مخادعا.

صدق الإرادة: و قصد به صدق الإرادة في الفهم بين الأديب و بين المتلقي، لأن صدق الإرادة في الفهم و التفهيم هو الكاشف لأسرار النفس، وكلما عظمت إرادة المتكلم أو الكاتب في التفهيم و أذكى اللب و صدقت إرادة السامع أو القارئ في قبوله، كانت أقرب لنقد عواطفه و إدراك أسرار أخلاقه وآدابه، و ينبغي على الناقد أن يكون صادقا في تمثيل وجود الحياة، وأن يعيد التجربة التي عاناها الأديب حتى يكون قريبا من الحقيقة، و قرر المؤلف أيضا أن النقد يختلف باختلاف العلوم أو الأشياء المنقودة فقال:(واعلم أن النقد يختلف باختلاف العلوم أو الأشياء المنقودة، ذلك إذا انتقدت كتاب أدب فتنظر أولا في عبارته لتحله في المحل اللائق به من مقامات الفصاحة، ثم تنظر في معانيه لتعلم مكان قائلها من الحجى و الذوق، ثم تنظر في الفائدة المتحصلة منه، فإذا أتيت على ذلك كله تعيد النظر لتنقد الصحيح من الفاسد أو الخطأ من الصواب، أو ما كان بذاته صحيحا لكنه بالنسبة إلى موضوع الكتاب أو شيء آخر منه فاسدا[1]). ثم استعرض المؤلف قواعد النقد أيضا و جعلها ثلاث درجات في سلم الانتقاد، وهي الشرح، والتبويب، والحكم.

الشرح: لا يكون صحيحا حتى يستوفي ثلاثة شروط:

الأول : إيضاح العلاقة و تحديدها بين الكتاب المنقود و بين تاريخ العلوم الأدبية بالعموم.

و الثاني : تحديد علاقة التأليف أو غيره من المصنوعات بما كان من نوعه و بالمكان و الزمان الذي ظهر فيهما.

و الثالث : تحديد العلاقة الكائنة بين الكاتب وكتابته و المصنوع و صانعه.

[1] – إسحاق موسى الحسيني: النقد الأدبي المعاصر في الربع الأول من القرن العشرين، مطبعة الجبلاوي مصر، (دط)، 1967م. ص 80، – إبراهيم الحاوي: حركة النقد الحديث و المعاصر في الشعر العربي، ص 47.

التبويب: وهو وضع الكتاب المنقود وضعه المناسب وتحديد مرتبته بين أمثاله و تبيان قيمته بعد ذلك من حيث التبويب، و يتحتم على الناقد ألا يخلط في أبواب الشعر ولا بين الكلام المسجوع والشعر ولا بين الخطب و رسائل الملوك، وأن يكون نقده موازنة بين نفس النوع فيوازن بين المدح المنقود و بين ما لديه من مدائح الشعراء المبرزين و من دونهم، و يشيد الناقد بأسبقية العرب على الإفرنج – عدا اليونان و الرومان – في موضوع الموازنات، فالآمدي مثلا ألف كتابه الموازنة بين الطائيين منذ نحو ألف سنة و تنقسم الموازنة عند "الحمصي" إلى قسمين: موازنة المنقود مع سواه من إنشاء المؤلف نفسه ليعلم هل الإنشاء إنشاؤه أو أنه انتحله.

و الثاني موازنة المنقود مع غيره من شعر أو نثر ليظهر الفرق بينه و بين مثيله من أنواع الأدب، و يرى أن الموازنة في أبواب الشعر و موضوعاته من العراقيل التي اعترضت الناقد العربي ، فهو ينقد تبويب الشعر في حماسة أبي تمام مثلا و حماسة "البحتري"، و يرى أن هذه و تلك ما هي إلا جمع أبيات رشيقة من كلام العرب، وكان الأجدر بهما أن ينظرا إلى سمو الموضوعات و أهميتها[1].

الحكم: وهو الدرجة الأخيرة العالية من درجات النقد فهو غاية النقد و ثمرته، فتوجب أن يكون صاحبه مزودا بكل ما يؤهله له كي يكون حكمه سديدا، وفي رأي المؤلف أن الوصول إلى حكم سديد يقتضي خمس قواعد تمهد سبيله وهي :

1 – نقد المقول و المصنوع: ففيه يعرض للغاية المبتغاة و الفائدة المرجوة منه و يتحرى جودته في المحاكاة.

2– نقد القائل والصانع: وفي هذه القاعدة يتعرف الناقد إلى أحوال صاحب الأثر و حالته النفسية و ميوله العاطفية و غيرها.

3– نقد المقول فيه و المحكي عنه.

4– نقد الزمان.

5– نقد المكان.

تستلزم هذه القواعد درس القول من حيث غايته و فائدته و جودته في المحاكاة، و درس أحوال صاحبه و حالته النفسية و الخلقية، و درس ما يقال فيه تحريا لصحته و درس عصره للاطلاع على أحواله الاجتماعية و السياسية و الفكرية و أثرها في أدبه وأثر المكان في تكوين ميوله و أخلاقه، ثم تحدث عن قاعدة بث الحكم فقسمها إلى قسمين: الترجيح و التنزيل، أي التمييز بين فاضل و أفضل و ترتيب الأثر الأدبي و تحديد درجته و تعيين طبقة المتفننين، هذه هي أبرز قواعد النقد و شروطه كما عرضها الناقد "الحمصي"، و هكذا خطا النقد خطوة ايجابية في بدايات القرن العشرين حين أفرد بكتاب مخصص له كهذا الكتاب، غير أن محاولات تطبيق النظريات و الأفكار الفرنسية على النقد العربي و بخاصة في قضية التبويب أمر ليست له قيمة

[1] – إسحاق موسى الحسيني: النقد الأدبي المعاصر في الربع الأول من القرن العشرين، ص 80، إبراهيم الحاوي: حركة النقد الحديث و المعاصر في الشعر العربي، ص48.

كبيرة في ميدان النقد، كما أن اعتبار النقد علما له قواعد و أحكام ثابتة لا تتبدل في كل زمان و مكان عيب آخر وقع فيه الكتاب، و مع هذا فتظل للكتاب مكانته النقدية العالية و أسبقيته الرائدة في هذا المجال[1].

و عنوانا الكتابين (علم الأدب) و (علم الانتقاد) يعدّان دعوتين صريحتين و مبكرتين لإخضاع الأدب إلى الدراسة العلمية، خصوصا و أن مؤلفيهما قد عاشا فترة من حياتهما في الديار الأوربية، و تطلعا إلى نقل معرفتهما بالحركة النقدية هناك إلى البلاد العربية، فعُدّا نتيجة لذلك من الذين نظروا في النقد باعتباره علما له تاريخه و أصوله المقررة عند الأوربيين، و أن كتابيهما هما أول كتابين اختطا هذا المنهج الجديد في الكشف عن أغوار هذا العلم و قضاياه على هذا النحو في تاريخ النقد الحديث[2].

بينما يتميز كتاب "قسطاكي الحمصي" بأنه أول كتاب عربي حاول إرساء قواعد النقد الأدبي على أسس علمية، يريد أن يضع قواعد علم جديد يعصم الفكر من الخطأ في الحكم على قيمة الآثار الأدبية[3] و بالرغم بأن النقد علم يقوم على أساس ثابت لا يتزعزع و لا يتبدل بتبدل الزمان و المكان[4].

و قد أعقبت هذه المحاولات وتزامنت معها دعوات أكثر نضجا من عشرينيات القرن العشرين عند كل من "طه حسين" و "العقاد" و "أمين الخولي" و "محمد خلف الله أحمد" و "محمد النويهي" و "عز الدين إسماعيل" و غيرهم، إضافة إلى "مصطفى سويف" لإرساء دعائم نقد علمي يستفيد أو يستعير من مناهج و مفاهيم العلوم الإنسانية، أو لتحويل الظاهرة الأدبية إلى اختصاص العلماء مثلما فعل "مصطفى سويف" في دراسته المبكرة (الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة)[5].

و انطلاقا من سبعينيات القرن العشرين، سيعرف النقد الأدبي العربي المعاصر طفرة نوعية في مضمار تحديد مفاهيمه و مناهجه وفي أفق إرسائه على أسس علمية تؤهله إلى اكتساب شرعية العلم.

خصوصا بعد ارتباطه بعلم الاجتماع في صيغه المتطوره و باللسانيات الحديثة، و ما تولد عنهما من اتجاهات نقدية سعت في موطنها الأصلي إلى اكتساب الدراسة الأدبية طابع العلم.

و قد تمخض عن احتكاك اللسانيات بعلوم الاتصال الحديثة ظهور مقاربات نقدية جديدة، تسعى إلى استثمار مفاهيم و مناهج هذه العلوم و تطورها في مقاربة الأدب مقاربة علمية، و كانت نظريتا التلقي والتواصل خير مجسد لهذا الاحتكاك و لهذا الهدف، كما تجسدت لدى مؤسسيها في النقدين الألماني و الأمريكي، والتي انعكست بدورها على حركة النقد الأدبي العربي المعاصر كما سيرى ذلك لاحقا في حينه.

- لقد كان هذا التمهيد ضروريا لرسم الخطوط و الملامح الكبرى لحركة النقدين الغربي والعربي، و الذي فرضته صعوبة إن لم يكن استحالة إنشاء تاريخ عام للنقد الأدبي، و تأسيس تاريخ عام – أيضا –

[1] – إسحاق موسى الحسيني: النقد الأدبي المعاصر في الربع الأول من القرن العشرين، ص 81 – 82، إبراهيم الحاوي : المرجع السابق، ص48.

[2] – حلمي مرزوق: تطور النقد و التفكير الأدبي الحديث ، ص 223.

[3] – جميل صليبا: اتجاهات النقد الحديث في سوريا، معهد البحوث و الدراسات العربية، 1969م. ص 89.

[4] – المرجع نفسه: ص 90.

[5] – أُلف سنة 1948 و نشر في طبعته الأولى سنة 1951.

لعلميته لأن تاريخ النقد، و تاريخ علميته عبارة عن (تواريخ) و (إشكالات) يصعب دمجها في مسرد واحد، و لذلك ستخصص محتويات هذا الفصل – بعد هذا التمهيد التاريخي – للتأريخ للاتجاهات الكبرى في ارتباط و انسجام في ضوء هذا التاريخ، من أجل التوقف عند سعي النقد الأدبي عموما إلى اكتساب الشرعية في مضمار العلم، و إلى تأسيس معرفة علمية بالظاهرة الأدبية و بتجلياتها النصية خلال استمداده لمفاهيمه و مناهجه من علم النفس و علم الاجتماع و علم اللغة و نظرية التلقي[1].

و سيكون التأريخ لهذه العلوم والنظريات في علاقتها بالنقد الأدبي الغربي وانعكاساتها على النقد الأدبي العربي المعاصر بِعدّه الموضوع المركزي المستهدف من هذه الدراسة، إيمانا بأن تجلياتها ناتجة عن احتكاك وارتباط النقدين معا، و إن اتسمت بخصوصيات فرضها تمايز الوضعين الاجتماعي و الثقافي بين العرب و الغرب كما سيلاحظ لاحقا.

[1] – عبد العزيز جسوس: إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر، ص 39-40.

تقديـــم :

زاحمت العلوم الإنسانية النقد الأدبي في مهماته منذ وقت طويل، فالفلسفة فرضت على النقد شكله الأول عند"أفلاطون" (347 ق م) و أرسطو (322 ق م) فلم يكتف "أرسطو" بالحديث على أن الحقيقة في الأدب المسرحي تختلف عن الحقيقة في الحياة و الواقع، وإنما تطرق –أيضا– إلى ما يعرف بنظرية التطهير (catharsis)، و هو القول بأن مشاهدة الأعمال المسرحية تؤدي إلى تطهير نفسية المشاهد من العنف و الجريمة و الانحراف عن طريق إثارة مشاعر الإشفاق لديه و الخوف من العقوبة التي تنزلها الآلهة في البطل التراجيدي، ومن يتأمل رأي "أرسطو" هذا يكتشف أنه يضفي على النقد وظيفة المحلل النفسي الذي يرشده إلى طريقة للتخلص من التوتر و القلق.

و في نقد "سانت بيف" Beuve و "هيبوليت تين" Taine و كلاهما من ممثلي النقد الرومانسي مع الاختلاف في طريقة كل منهما و التباين في منهجيتهما، ما يؤكد اعتمادهما على التاريخ و فن السيرة Biographie، فعندما يتوغل الناقد في استقصاء أخبار الأدباء دون أن يترك شاردة أو واردة إنما يعمل في الحقيقة عمل المؤرخ، و أشهر مؤلفات "تين"(تاريخ الأدب الإنجليزي) الذي عمد فيه إلى رد النتاج الأدبي لعوامل متصلة بالبيئة و الجنس و الزمان.

و في جل هذه الأحوال فإن هذا النوع شاع حتى أصبح نقدا مدرسيا أو كلاسيكيا يجب إتباعه لدى نقاد بداية القرن العشرين، و هو نقد كما يلاحظ مزيج من الدراسة الاجتماعية و التاريخية و البيئية، و يمكن القول بإيجاز في هذا الشأن لتحديد الدور الذي نهض به الأدب في نقد نفسه بأنه دور هامشي، وكان التأثير الأكبر في عملية النقد الأدبي من نصب العلوم الإنسانية الأساسية الثلاث:

أولها علم النفس ثم علم الاجتماع ثم علم اللغة و اللسان[1].

علاقـة النقـد الأدبـي بعلـم النفـس:

توزعت أراء المختصين بين إلحاق علم النفس بالعلوم الطبيعة نظرا لاعتماد مدارسه الشهيرة على المنهج التجريبي ، وبين إدراجه زمرة العلوم الإنسانية اعتبارا للموضوع الإنساني الذي يشتغل عليه، و بين من جعله حلقة وسطى بينهما[2]، لكن موضوع البحث يقتضي التعامل معه بوصفه علما إنسانيا يسعى إلى معرفة علمية بالذات الإنسانية التي شغلت بال المفكرين منذ زمن بعيد، في محاولة للكشف عن أسرارها حيث يجمع الباحثون على أن السعي للإمساك العلمي بالظواهر النفسية للذات الإنسانية له ماض طويل، قبل أن يتحول إلى علم مستقل بموضوعه منذ فترة طويلة، و هو في ذلك لا يختلف عن المفارقة التي عاشتها و تعيشها العلوم الإنسانية من حيث أقدميتها في سعيها نحو العلم و بين حداثة اكتسابها للطابع العلمي[3].

[1] – إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسرة ،عمان، الأردن،(دط)، (دت)، ص 55

[2] – عبد العزيز جسوس : إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر ، ص 41، نقلا عن علي زيعور : مذاهب علم النفس، ص 381 – 387 ، عطوف محمد ياسين: قضايا نقدية في علم النفس المعاصر، ص 12-13.

[3] – المرجع نفسه: ص 41، نقلا عن كارل جي همبل C .G. Hempel: فلسفة العلوم الطبيعية، ص 10.

و قد ميز الباحثون في تطور المعرفة بالنفس بين ثلاث مراحل:

- **الأولى**: مرحلة تأملية فلسفية: حيث كان موضوع النفس ضمن اهتمامات المفكرين و الفلاسفة.
- **الثانية**: مرحلة بداية الاستقلال: حينما بدأت الدراسة النفسية تستقل عن الفلسفة منذ منتصف القرن الثامن عشر و ترتبط بالفسيولوجيا و الطب التجريبي.
- **الثالثة**: مرحلة الاستقلال: حينما استقلت الدارسة النفسية بنفسها و أصبح لعلم النفس كيانه الخاص منذ بداية القرن التاسع عشر[1]، و قد ارتبط النقد الأدبي بالمعرفة النفسية في مختلف مراحلها، وبذلك يمكن التمييز في هذا الارتباط بين طورين أساسين:
- **الأول** : تم الاهتمام فيه برصد العلاقة بين الأدب و النفس على مستوى الإنتاج و التلقي الأدبيين.
- **الثاني** : تمت فيه بلورة تصورات نقدية مستمدة من علم النفس و التحليل النفسي لدراسة الظاهرة الأدبية و تجلياتها النصية[2].

و قد عمل الباحثون و النقاد على رصد المسوغات التي برزت في ارتباط النقد الأدبي بالدراسة النفسية خلال هذا التاريخ الطويل، و التي تعطي الشرعية للاستمرار في ذلك، و يمكن تحديد أبرزها في:

1- الطبيعة التعبيرية والذاتية للأدب.
2- الوظيفة التفسيرية للنقد الأدبي.
3- الوظيفة التأثيرية للأدب.
4- السعي العلمي للنقد الأدبي[3].

و تأسيسا على هذه المسوغات سعى الباحثون – أيضا – إلى تصنيف أنماط الدراسات التي أنتجها علم النفس، و الكشف عن توجيهها للنقد الأدبي في معالجته للظاهرة و النصوص الأدبيين من منظور علم النفس.

فتباينت هذه التصنيفات تباين الأسس المعتمد عليها: فهناك من أقام هذا التصنيف على أسس جغرافية أو إيديولوجية أو اتجاهات و مدارس (عِلمَنفسِية) أو مناهج جديدة، و لكن انسجاما مع الموضوع اقتضت ضرورة البحث الالتزام بأبرز النظريات النفسية التي قاربت الظاهرة الأدبية، و مارست تأثيرا قويا في النقد الأدبي غربيا و عربيا، فإنه يجب تصنيف أنماط الدراسة النفسية للأدب اعتمادا على المرجعيات (العِلمُنَفسِية) المتحكمة فيها، و التي ميزت في النشاط النفسي للإنسان بين ثلاثة مستويات أساسية:

1- **مستوى الوعي**: أو علم نفس الوعي، و الذي اعتمد مرجعية النقد النفسي.
2- **مستوى السلوك**: أو علم نفس السلوك، و الذي اعتمد مرجعية علم النفس الأدبي.

[1] – عبد العزيز جسوس: إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر ص 41-42 نقلا عن و.م.أونيل : بدايات علم النفس الحديث، ص 18، فلوجل J.G.Flugel: علم النفس في مائة عام، ص 14 – 26.

[2] – المرجع نفسه: ص42، خطاب علم النفس في النقد الأدبي العربي الحديث ، المطبعة و الوراقة الوطنية الداوديات، مراكش، المغرب، ط 1، 2005م.

[3] – المرجع نفسه: ص 42.

3- **مستوى اللاوعي**: أو التحليل النفسي، و الذي اعتمد مرجعية التحليل النفسي للأدب[1].

فضلا عن تبلور النقد الأسطوري الذي يعتمد اللاشعور الجمعي في منطلقاته.

النقد النفسي:

يراعي علم النفس في مواقفه من الأدب أمورا عدة في مقدمتها مراحل نمو الإنسان و تكوين شخصيته، وما يعترض هذا التكوين من تقدم و انحسار، أو كبت و انعتاق، أو تفتح و انغلاق، و ما يحيط بتلك الشخصية من مؤثرات مصادرها علاقة المبدع بأسرته وعلاقته بمحيطه الاجتماعي و علاقته العاطفية، وفق مراحل النمو من الطفولة مرورا بالمراهقة والشباب و الاكتمال حتى الشيخوخة، و يرتبط النقد النفسي بعالم التحليل النفسي "سيجموند فرويد"، الذي يرى في العمل الأدبي موقعا أثريا ذا طبقات من الدلالات متراكم بعضها فوق بعض، و لابد من الحفر فيها للكشف عن غوامضه وأسراره[2].

و يتخذ (علم نفس الوعي) مرجعية له من النقد النفسي عموما و يتميز بتحديده لموضوع علم النفس في الحياة الداخلية الواعية للإنسان، و لذلك فهو لا يهتم بالحياة الداخلية العميقة و اللاوعي للإنسان كما يهتم بها التحليل النفسي بتفريعاته، كما لا يهتم بالمظهر السلوكي الخارجي للإنسان كما تهتم به السلوكية، فموضوعه المركزي هو القوى النفسية الواعية المحركة للإنسان و المتحكمة في نشاطه و علاقاته، و التي تعطيه نكهته المتميزة بين الناس مثل العقل و العواطف و الأخيلة كما ركز على ذلك "كولردج" Coleridge (1772م– 1834م)، في دراساته و مثل الروح والعواطف و الانفعالات و المشاعر و الحدوس والعبقرية التي ركز عليها "برجسون– Bergson " (1859م – 1941م) في تصوراته الجمالية، و هما معا قد جمعا بين المعرفة العلمية والتأمل الفلسفي في تصوراتهما حول النفس الإنسانية و علاقتهما بالإنتاج والتلقي الأدبيين، قبل أن يتصدى علماء النفس لدراسة الوعي الإنساني دراسة مؤسسة على المنهج العلمي المعتد بالملاحظة و الاستقراء و الاستنباط غالبا و بالتجريب أحيانا[3].

علم النفس الأدبي (علم نفس السلوك):

يتخذ هذا العلم (علم نفس السلوك) مرجعا له، ويتمثل هذا العلم في مدرستين نفسيتين أساسيتين هما: السلوكية و الجشطالتية، و إن اتفقا على اعتماد المنهج التجريبي في دراساتهما فإنهما مختلفتان في تصورهما عن السلوك الإنساني و ضمنه النشاط الإبداعي، و يتميز علم النفس الأدبي عن النقد النفسي تبعا لتمايز علم نفس السلوك عن علم نفس الوعي على مستوى الموضوع و المنهج:

على مستوى الموضوع: يتفق السلوكيون و الجشطالتيون على أن موضوع علم النفس هو (السلوك) و ليس (الوعي)، يقول "واطسن– Watson":«على علم النفس التخلي عن الوعي كي يستطيع أن يكون علما أو

[1] – عبد العزيز جاسوس: خطاب علم النفس في النقد الأدبي العربي الحديث، إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر ص43.

[2] – إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك، ص 56 .

[3] – عبد العزيز جسوس: إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر، ص44، نقلا عن مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص16 92.

موضوعيا لا يؤدي الوعي أي دور، وليس هو طريقة في المعرفة النفسية، كما أنه لا يجوز أن يكون غرض دراسة تستحق الاهتمام[1]» بل ذهب بعض الباحثين إلى أن ظهور السلوكية كان احتجاجا على علم نفس الوعي[2].

واشتراك السلوكية و الجشطالتية في السلوك بوصفه موضوعا لعلم النفس أفرز نظريتين مختلفتين لهما الموضوع نفسه:

السلوكية(*): اهتمت بالسلوك في نطاق العلاقة بين الإثارة الاستجابة، فدراسة السلوك تقتضي: «دراسة ردود الفعل التي يمكن أن تلاحظ بشكل موضوعي، و التي يؤديها الجسم جوابا على المثيرات التي تخضع للملاحظة و المراقبة التي تأتينا من البيئة المحيطة».

أما الجشطالتية(*): « فإنها تلح على إدراك الشخص، و على تجربته الفردية المباشرة و هذه التجربة لا يمكن التمييز فيها بين العناصر و الأجزاء و بين الذات و الموضوع، بل يجب الاهتمام بالإدراك الكلي للأشياء[3]».

على مستوى المنهج: يتفق السلوكيون و الجشطالتيون على اعتماد المنهج التجريبي في تحليلاتهم، و انتقدوا لذلك علم نفس الوعي في اعتماده على الاستبطان و التأمل و اعتبروه مجانبا للعلم في ذلك .

وقد اهتم السلوكيون و الجشطالتيون بعملية الإبداع خاصة، فاعتبرها الأولون نشاطا نفسيا متولدا عن ردة فعل على مثيرات خارجية أو داخلية، غير أن ما يميز عملية الإبداع الأدبي هو أنها استجابة لغوية انطلاقا من أن اللغة والفكر يمثلان وجهين لعملية واحدة، فإذا أثير الإنسان العادي خارجيا أو داخليا فإن استجابته تكون عن طريق الفكر الذي يتخذ الموقف الملائم في ردة فعله، أما الأديب فإنه يحول الاستجابة الفكرية إلى استجابة لغوية باعتبار أن الفكر ليس سوى الكلام الذي بقي وراء الصوت كما ذهب إلى ذلك "واطسون"[4].

بينما اعتبر الجشطالتيون عملية الإبداع نشاطا نفسيا كليا قائما على (الفعل) الذي يقوم به الإنسان لإزالة التوتر الذي ينشأ عنده لسبب أو لآخر، والفعل في مجال الإبداع الأدبي هو (اللغة)، فما يدفع المبدع إلى الإبداع

1 – عبد العزيز جسوس: إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر، ص 45 نقلا عن علي زيعور: مذاهب علم النفس، ص 184.

2 – المرجع نفسه: ص45، نقلا عن فلوجل: علم النفس في مائة عام، ص175.

* – **السلوكية**: أسست هذه النظرية في أمريكا، و جاءت كرد فعل على نظريات علم النفس السابقة، التي كانت تعتمد الدراسات و التفسيرات العقلية البحتة، التي تفسر السلوك (الغرائز– الشعور– الإرادة– التفكير)، يرى أصحاب هذه المدرسة أن موضوع علم النفس دراسة السلوك و ضبطه عن طريق التنبأ و الملاحظة، لذلك رفضت منهج الاستبطان، كما أن القيمة العلمية للمعلومات التي يحصل عليها ليست متوقفة على إمكان تفسيرها في الشعور، و التعرف الدقيق على تكيف الإنسان و المؤثرات التي تسببه، و قد اعتمدت التجريب و استخدمت الحيوان في إجراء التجارب من أجل فهم السلوك الإنساني (ينظر عاقل فاخر: مدارس علم النفس، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، (ط3)، 1988 ص 92-93.

* – **الجشطالتية**: تعني الشكل و الهيئة، و عملها البحث عن العملية الابتدائية في الخبرة و قوانين اتحاد هذه العمليات، و الاهتمام بالوجهة العقلية للحياة، و اعتبرت الإحساسات البسيطة هي تلك العمليات التي تنتج عنها، و تبني منها الخبرات المعقدة و الأفكار، كما ترى أن أساس الإدراك هو الموضوع المدرك ، حيث إن الصورة الفضلى ترفض عليه إدراكها، و أن إدراكها للأشياء يكون كليا أولا، فالذات تميل إلى شمولية الموضوع، ثم تهتم بأجزاء هذا الموضوع، فهي تحلله باعتبار أن الكل له معنى بينما الجزء لا معنى له إلا إذا كان ضمن الكل لأن الموضوع إذا كان بارزا بالنسبة للخلفية و واضحا بالنسبة للأشياء الغامضة و منظما فإنه يدرك، أما إذا كان لا يخضع لهذه الشروط أو القوانين فإنه يصعب التعرف عليه، و قد يستحيل ما دامت الحواس هي التي تستقبل الصور الفاضلة للأشياء لتدركها، لذا فإن الإحساس و الإدراك يجتمعان معا في آن واحد و أن كل نقص أو خلل في عضو حسي فإن إدراك الشيء لا يحدث (ينظر المرجع نفسه، ص 144)، www.t3gstatic.com.

3 – عبد العزيز جسوس: المرجع نفسه، ص 45 نقلا عن علي زيعور : مذاهب علم النفس، ص 185- 319.

4 – المرجع نفسه: ص، 45.

هو محاولة إزالة التوتر الذي يحسه في لحظة معينة رغبة في التكيف من جديد مع الواقع الذي يعيش فيه، أو رغبة التأثير في ذلك الواقع بخلق شروط أفضل للتكيف معه.

و قد اعتمد السلوكيون و الجشطالتيون في منهجهم التجريبي على الاستخبارات و الاستبارات و دراسة المسودات و اقتراح فرضيات تختبر عن طريق استمارات معدة لفرض معين.

النقد النفسي:

يحاول الاتجاه النفسي أن يقرأ الأدب قراءة تمتد خلف سطحه الظاهري، و لقد قام "فرويد" بوضع الأسس العامة للقراءة النفسية للأدب، و حاول على ضوء هذه الأسس أن يضع تفسيرا لظاهرة الإبداع الفني عن طريق فكرة التسامي النفسي لدى المبدع، فهذا الأخير يندفع تحت وطأة الرغبة اللاشعورية نحو نتاج ما يشبع هذه الرغبة، فنشاطه النفسي على رأي "فرويد" موزع بين ثلاث قوى:

الأنا (الشعور) و الأنا الأعلى (الضمير) و الهو (اللاشعور)، و الصراع فيما بينهم يتجلى في سلوكه الشخصي في أي موقف من المواقف، و هو – أي الصراع – يتم بواسطة ما يطلق عليه "فرويد" اسم الآليات منها: القمع – والكبت – و التسامي[1].

و تبدو فكرة اللاوعي عند "فرويد" في كون المرء يبني واقعه بناء على رغباته المكبوتة، و لهذا فإن كل تعبير سلوكا كان أو خيالا هو مجموعة معقدة من الرموز التي تحاول الكشف بطريقة غير مباشرة عما يتمنى المرء فعله، و لكن العرف الاجتماعي أو الأخلاقي يمنعانه من ذلك، و اللاوعي عميق الجذور في حياة الإنسان العاطفية و الجسدية التي يفترض إشباعها، فيقف السلوك الاجتماعي أو التحريم حائلا دون ذلك، و الأدب و الفنون عامة في رأي "فرويد" شكل من أشكال التعبير عن هذه الرغبات المكبوتة و صورة من صور التنفيس الشكلي عن اللاوعي المختزن، و يضيف "فرويد" موضحا أن الأعمال الأدبية و الفنية العظيمة تشكل أسلوبا يلجأ إليه اللاوعي للتعبير عن نفسه تعبيرا ساميا، فيشعر الكاتب أو الشاعر أو الفنان بعد إنجازه للعمل الفني بالرضا و الارتياح، ولهذا فإن الناقد الأدبي لا مناص له في أخبار الكاتب أو الفنان وسيرته وعلاقاته، بحثا عن أي إشارة تمكنها أن تلقي الضوء على المشكلات النفسية الكامنة في لا وعيه، و يحدد "فرويد" مجموعة من الآليات التي يلجأ إليها اللاوعي في التعبير عما لدى المبدع من رغبات مكبوتة و من هذه الآليات:

– **التكثيف**: و هو حذف أجزاء من مواد اللاوعي وخلط عناصر عدة بعضها ببعض ليؤلف منها وحدة متكاملة تغني عن التفاصيل الكثيرة.

– **الإزاحة**: و هي إبدال الهدف بآخر لا تستهجنه الأعراف الأخلاقية السائدة.

– **الرمز**: وهو تمثيل أو عرض المكبوت، و غالبا ما يكون موضوعا جنسيا من خلال موضوعات غير جنسية تشبه المكبوت أو توحي به، و على هذا الأساس فإن لكل عمل أدبي أو فني مظهرين:

[1] – سمير سعيد حجازي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2007م. ص 67.

أحدهما خفي و الآخر ظاهر، و على الناقد النفسي أن يستعين بكل الأدوات التي تمكنه من تحليل النص أو العمل الفني تحليلا يصل به إلى معرفة المحتوى الخفي، و بهذه الطريقة درس "فرويد" بعض أعمال الفنان "ليوناردو دافنشي" و توصل إلى رأي قاطع في الفنان و هو أنه كان يعاني من الشذوذ الجنسي[1].

كما عمد "فرويد" إلى تحليل أعمال أدبية أخرى لإضفاء المصداقية على نظريته في فهم الأدب و الكشف علميا عن أسراره و الخلفيات العميقة المتحكمة في إنتاجه و تلقيه، حيث حلل نصوصا أدبية مثل مسرحيتي (الملك أوديب) لـ"سفوكلس" و (هاملت) لـ"شكسبير"،كما توصل إلى أن الكاتب الروسي الشهير "ديستويفسكي" أنه مصاب بالصرع و الرغبة نحو الجريمة و بعض الشخصيات الأدبية و الروائية.

و هكذا أشاع "فرويد" بنظريته و تحليلاته الأدبية في النقد الأدبي الحديث ما أصبح يسمى بـ (التحليل النفسي الكلاسيكي للأدب) الذي ينهض على الركائز التالية:

1- تحليل نفسي للمؤلف.

2- تحليل نفسي للشخصيات الأدبية.

3- تحليل نفسي للرموز الأدبية[2].

و على الرغم من الضجة التي أحدثها "فرويد" في مجال العلوم الإنسانية و النقد الأدبي فإن مفاهيمه و تصوراته لم تصمد طويلا.

و مهما يكن من أمر فإن الانسياق وراء التحليل النفسي دون ضوابط لا يخلو من مزالق، وإذا كان هذا التحليل سلاحا من أسلحة النقد الأدبي الحديث فإن ما يجب توخيه هو الحذر عند اللجوء إليه، لأن الإنسان ليس من السهل أن نوجزه في مجموعة من النوازع و الأحلام[3]، لذا خرج من تحت معطفه بعض الأتباع المنشقين أمثال:

"ألفريد آدلر" Alfred Adler (1870م _ 1938م) الذي استقل بما سمي بـ (علم النفس الفردي) الذي يلتقي مع نظرية "فرويد" في إعطاء الأهمية للاشعور في الشخصية الإنسانية، ولكنه يختلف عنه في أن الشعور ليست له ملامح مشتركة بين كافة الناس، فكل شخص محكوم بسيكولوجية الفردية التي تميزه عن الآخرين و التي ترتكز على قوتين:

- قوة الشعور بالدونية التي يتلبسها الشخص منذ طفولته تحت ضغط أسرته و مجتمعه.

---

1 – إبراهيم محمود خليل : النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص 56-57.

2 – عبد العزيز جسوس : إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر، ص 48 نقلا عن آن. جفرسن.ديفيد روبي : النظرية الأدبية الحديثة ، ص209-210.

3 – إبراهيم محمود خليل : النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص 58.

- قوة إثبات الذات التي تهدف إلى تعويض النقص المشعور به، و يعد "آدلر" الأدب و الفن عامة مظهرا من مظاهر إكمال شخصية الفنان و الأديب حين شعورها بالنقص، و إحساسها بالدونية المفروضة عليها منذ الطفولة[1].

"كارل يونغ" الذي استقل بما سمي بـ (علم النفس التحليلي) الذي يلتقي هو الآخر مع نظرية "فرويد" في اللاشعور، حيث ميز بين شعورين:

– **لاشعور شخصي**: و هو مكتسب على غرار ما ذهب إليه "فرويد".

– **لاشعور جمعي**: و هو موروث ينتقل إلى الإنسان من الترسبات النفسية المنحدرة إليه من تاريخ البشرية، مثلما تنحدر إليه الخصائص البيولوجية من أسلافه و من أزمنة غابرة.

و يتجسد هذا اللاشعور الجمعي فيما يسميه "يونغ" (بالنماذج العليا) أو (النماذج البدائية) التي ترسبت في أعماق الإنسانية بالتوارث، و تتمظهر أساسا في الأساطير والخرافات التي يستحضرها الفنانون و العباقرة عن طريق أحلام اليقظة بواسطة الحدس[2]، وتبعا لما سبق فإن "كارل يونغ" قد أخرج النقد النفسي من هوة البحث المرضي و العصابي إلى شيء آخر يضفي على الأدب و الفن كليهما طابعه الجماعي الذي يتجاوز به المبدع دائرة الفرد إلى دائرة المجموع، و هذا يصح على بعض الأدب وليس عليه كله.

و يجب التذكر دائما بأن العمل الأدبي و الفني من الصعب أن تعزى العبقرية فيهما إلى دافع غريزي واحد، و إنما هو الأرجح نتاج دوافع متعددة و خبرات متنوعة تختلف باختلاف المبدع و العمل الإبداعي و الظروف التي اكتنفت إبداعه[3].

كما ظهر سنة 1904م كتاب "أوتورانك" الذي تناول مسألة الإبداع الفني، مؤكدا أن الفنان له نشاط معين و هو ليس بحالم و لا عصابي، ونشاطه هذا يبعد به عن أن يكون مريضا مرضا نفسيا مثلما ظن "فرويد"، فالمريض أو العصابي يؤثر العزلة لأنها تهربا من مواجهة الواقع، بينما قد تجد الأديب و الفنان يرغبان في الاندماج بمحيطهما الاجتماعي[4] عن طريق النتاج الأدبي و الفني ساعيان إلى إحراز النجاح و التفوق، وكل إبداع أدبي أو فني في رأي "أوتورانك" يصاحبه الجهد الذهني و تصاحبه المعاناة، و العصابي لا يستطيع ابتكار الأعمال الأدبية و الفنية الخالدة التي تحتاج إلى مثل هذا.

و يذهب تلميذه الآخر و هو "برجلر" إلى رأي مخالف فيؤكد أن الأديب لا يبدع إنتاجه الأدبي من أجل التعبير عن رغباته المكبوتة، و إنما للدفاع عن قيام هذه الرغبات في نفسه دفاعا غير واع عن طريق الأثر الأدبي الذي يكتسب به استحسان القارئ إلى ذلك ، يضيف أن الكاتب لا يعبر في أدبه عن نفسه فحسب أو عن

[1] – عبد العزيز جسوس : المرجع نفسه، ص 49 نقلا عن آن. جفرسن ديفيد روبي: النظرية الأدبية الحديثة، ص 210.

[2] – عبد العزيز جسوس: إشكالية خطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر ، ص49.

[3] – إبراهيم محمود خليل : النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص 60.

[4] – المرجع نفسه: ص 58-59.

رغباته، و إنما يعبر بالأسلوب نفسه أيضا عن رغبات الآخر، ولكنه لا يخالف "أوتورانك" في أن الكاتب و الشاعر كليهما مصابان بحب الأنا[1].

لقد شهد التحليل النفسي الفرويدي منذ منتصف القرن العشرين تحولا كبيرا، حيث لم تعد مفاهيمه مقنعة كما اكتنفها التكرار والابتذال في الممارسات النقدية فضلا عما وجه إليها من اعتراض، بحكم اهتمامها بمضمون الأعمال الأدبية أو بنفسيات الأدباء و تهميشها للقيم اللغوية و الفنية في هذه الأعمال، وبناء التفسير الأدبي على أعماق الذات الفردية دون إيلاء اهتمام للشروط الاجتماعية[2]، و قد أنتج هذا التحول ما أصبح يسمى ب (التحليل النفسي الجديد للأدب) و الذي نهض على عاملين جوهريين:

– تطور النظرية والمنهج النقديين و خصوصا مع اكتساح البنيوية الساحة النقدية بإعلائها لسلطة النص و بإعلائها لموت المؤلف أو تهميشه، و بذلك التوفيق بين القراءة النفسية و مقولة "بارث" (موت المؤلف)، تم إقصاء الذات و الاهتمام بلاوعي المكتوب (النص)، و من نادى بذلك الناقد البنيوي "جاك لاكان- Jacques Lacan" الذي جعل من مقولة "فرويد" اللاوعي مجرد فكرة عامة.

بالإضافة إلى استواء علم الاجتماع الأدبي الذي أعلى من سلطة المجتمع في المقاربة النقدية[3].

ـــ تطور التحليل النفسي نفسه الذي لم يعد مقتنعا بمفاهيم "فرويد" وخصوصا ما تعلق منها بالعقد النفسية.

و أدى هذا التحول إلى ظهور جماعة من النقاد الذين طعموا تحليلاتهم النفسية بمفاهيم مستمدة من نظريات نقدية مغايرة، فأصبح النقاد النفسانيون يهتمون إضافة إلى تحليل نفسيات الأدباء ب:

– المستوى اللغوي في النص الأدبي.

– سيكولوجية القارئ والجمهور.

–البعد الاجتماعي في تشكيل المحتوى النفسي[4].

و من أهم النقاد الذين كان لهم فضل التلاقي بين النقد الأدبي و التحليل النفسي "شارل مورون– Charles Mauron" (1899 م— 1966م)، و قد تكونت لديه ثقافة علمية و أدبية في وقت معا، و الذي نهض منهجه على محاور :الوسط الاجتماعي – و شخصية المبدع و– لغة النص الأدبي.

و قد استطاع عام 1941م أن يجري دراسته على الشاعر الفرنسي "مالارميه– Malarmier"، و نشر عام 1957م دراسة عامة عن الشاعر بعنوان (من الاستعارات إلى الأسطورة الشخصية)، ثم تتم جهوده بعدة دراسات هامة منها النقد النفسي للفن الكوميدي عام 1964م.

1 – المرجع نفسه: ص 59 .

2 – عبد العزيز جسوس: إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر ، ص 49.

3 – المرجع نفسه: ص50، إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص 64.

4 – المرجع نفسه: ص 50، نقلا عن آن .جيفرسون ديفيد روبي: النظرية الأدبية الحديثة، ص 208.

فغاية النقد النفسي على رأي "مورون" هو قراءة الأثر قراءة تتجاوز سطحه الظاهري لزيادة معرفتنا به، و اكتشاف أحد أبعاده الجوهرية دون أن نجني على معناه أو دلالته، ذلك الفهم يتجلى بوضوح في جملة الدراسات التي أجراها عنه "مالارميه" و "راسين" و "فيدر"، حيث يبحث في مسألة تداعي الفكر اللاإرادي تحت بنيات النص الإرادية،[1] و الجديد لدى "مورون" أنه أعطى الصدارة للنص الأدبي عن طريق مذكرات الشاعر و خطاباته بعد موته، حيث ربط العلاقة بين طبيعة النص الأدبي و شخصية صاحبه و ذلك بالمضي إلى صميم العلاقة النفسية الأدبية، من أجل العمل على تأسيس هذه العلاقة في ضوء مفاهيم النقد الأدبي و علم النفس معا[2].

و بهذا الانتصار الذي حققه "مورون" للنقد الأدبي و النقد النفسي معا، تركه يجعل من الأول أكبر من أن يبقى مجرد شارح و موضح للثاني مقترحا منهجا لا يهدف من التحليل النفسي غاية في ذاته، بل يستعين به وسيلة منهجية في دراسة النصوص الأدبية[3].

و ما يستشف من ربط العلاقة بين الدراسات النفسية و الأدبية إنشاء فرع جديد يسمى (علم نفس الإبداع)، و علم الإبداع لا يعتمد الفروض النظرية البحتة و لا ينطلق من مقولات تصورية خالصة، و إنما يحاول دائما أن يضع هذه الفروض موضع الاختبار و التجربة، و ذلك عن طريق دراسة حالات الإبداع الخالصة المرتبطة بالأجناس الأدبية المحددة، مثل أن تكون مرتبطة بالشعراء أو مرتبطة بالرواية أو القصة أو المسرح، و تكون دراسة (إكلينيكية) ميدانية تتمثل في اعتبار المبدعين حالات يتم إخضاعها للتحليل، عن طريق مجموعة من الاختبارات و الأسئلة المصممة بطريقة منهجية و علمية و استخلاص النتائج الماثلة عنها،كما يتم إخضاع مسودات الأعمال الإبداعية ذاتها بهذا النوع من التحليل أيضا، لأن هذه المسودات تكشف عن حالات الاختيار والتصويب و أسبابها العميقة، وعن كيفية نشوء مسار التعبير لدى المبدع و التعديلات التي يدخلها عليه و نوع هذه التعديلات في الاستجابة للفكرة العميقة لديه، و قد نشأت في الثقافة العربية مدرسة منذ منتصف القرن العشرين وأصبح لها إنجازها المتفرد في مجال علم نفس الإبداع أسسها "مصطفى سويف"[4].

استطاع أن يؤسس مجموعة بحث في علم النفس التكاملي مزجت بين معطيات المدرسين الجشطالتية و السلوكية، و استفادت من دراسات نفسية متنوعة اهتمت بظاهرة الإبداع و أنجز دراسته الرائدة (الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة)[5]، و هي رسالة ماجستير ناقشها سنة 1948م ونشرها سنة 1951م.

و قد اعتمد صاحب هذه الدراسة أسس المنهج التجريبي الموجه و تحليل مسودات الشعراء، و توجيه بعض الأسئلة إلى شعراء عرب معاصرين له، وهذه الأسئلة تتعلق بمجالات الإبداع الشعري عند كل منهم،

[1] – سمير سعيد حجازي: قضايا النقد المعاصر، ص 68 -76.

[2] – سمير سعيد حجازي: قضايا النقد المعاصر، ص 76 .

[3] – يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1 ، 2008م. ص 23 .

[4] – صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر ،دار الآفاق العربية، مصر ، (د.ط)، 1996م. ص 68.

[5] – شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني ، مطابع الوطن، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط) 2001م.

و كيف ينظم شعره؟ و هل يغير أو يبدل هذا الشعر؟ و قام بتحليل إجابات هؤلاء الشعراء[1] و تبعه زملاؤه و تلاميذه في مجموعة البحث المذكورة في إنجاز دراسات مماثلة في أنواع أدبية أخرى، مثل "شاكر عبد الحميد" في (الأسس النفسية للإبداع الفني في القصة القصيرة)، و الدكتورة "سامية الملة" في (الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرح)[2].

و قد بينوا في دراساتهم المذكورة المنهج التجريبي المعتمد على الاستخبار و الاستبار، و دراسة المسودات والمذكرات الخاصة بالأدباء سعيا وراء الإلمام بدقائق عملية الإبداع اعتمادا على منابعها الأصلية، و قد توصلوا في دراساتهم إلى مجموعة من النتائج الطريفة التي يبدو أنها تطرح مجموعة من التساؤلات حول علاقتها بالنقد الأدبي[3].

و مما يخلص إليه القارئ مما سبق أن علم نفس السلوك قد سعى إلى أن يؤسس فرعا من فروعه هو (علم النفس الأدبي)، يهتم بدراسة عملية الإبداع الأدبي باعتبارها نشاطا سلوكيا إنسانيا، و هو ما يدخلها ضمن موضوعات علم نفس السلوك، و تتميز بخصوصيات سلوكية، و هو ما يجعلها مندرجة في نطاق علم النفس الأدبي بهدف (الكشف العلمي) عن هذه العملية وإبعادها عن التأويلات المجافية للعلم.

و هو ما يجعل هذا العلم الجديد يشترك مع النقد الأدبي في موضوعه، و لكنه لا يتناوله بمنظور نقدي بقدر ما يخضعه إلى أساليب العلم التجريبي مما يطرح شرعية انتساب هذه الدراسات إلى النقد الأدبي[4].

و يبدو أن الساحة النقدية العربية ترددت فيها كثير من الأصداء وذلك من أجل الاستفادة من الدراسات النفسية في مجال الأعمال الأدبية، و على رأسهم الناقد "عباس محمود العقاد" حيث يقول « العلم بنفس الأديب، يستلزم العلم بمقومات هذه النفس من أحوال عصره، و أطوار الثقافة و الفن فيه[5]».

و هذا ما يمكن لمسه في الكشف من الناحية النفسية على عبقريات الشخصيات التاريخية الإسلامية من النبي محمد صلى الله عليه و سلم و الصحابة الكرام، حيث يمكن اتخاذها مثلا عليا يقتدي به الشباب ورجال المستقبل، إلى جانب سير بعض الشعراء العرب من مختلف العصور أهمها دراسته عن "ابن الرومي" و "أبي نواس".

أما دراسته عن "ابن الرومي" فتتمثل في الكشف عن حياة الشاعر من خلال فنه الشعري، محاولا رسم ملامحه و صفاته الخلقية و الخلقية مستعينا بتأويلات بعض علماء النفس.

و يبدو هذا بوضوح من رد بعض صفاته إلى اختلال أعصابه، و الواقع أن اختلال الأعصاب مرض عضوي لكنه قد ينشأ عن أسباب نفسية، و لذا يمكن القول إنه مرض عضوي نفسي معا، و يكشف العقاد عن بعض المزايا النفسية والحسية التي يتحلى بها "ابن الرومي"، وكان لها أثر كبير في صياغته الشعرية مثل يقظة حواسه

---

[1] –عثمان موافي : مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية، دار المعرفة الجامعية للطبع و النشر، الإسكندرية، مصر، 2008م. ص 58 .

[2] – صلاح فضل : المرجع نفسه، ص 23-24 .

[3] – عبد العزيز جسوس: إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر ، ص46 .

[4] – المرجع نفسه: ص 46-47 .

[5] – عثمان موافي: مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية، ص 59 .

كحاسة البصر و السمع و اللمس، حيث صقلت موهبته الشعرية و عمقت ملكة الخيال عنده فاتسم فنه الشعري بتشخيص المحسوسات و بحسن المعاني المجردة، و برع في فن التصوير المطبوع مما يشتمل عليه من لون وشكل و معنى و حركة.

و يلتقي "المازني" مع "العقاد" في الكثير من الآراء التي تتصل بخصائص شخصية "ابن الرومي" و صلتها بفنه الشعري، و لكنه يغالي حين يعد اختلال أعصاب "ابن الرومي" مظهرا من مظاهر عبقريته التي تعد ضربا من الجنون، فالعبقرية و الجنون على حد تعبيره (صنوان)[1] و أنهما مظهران لشر واحد، هو اختلال التوازن في الجهاز العصبي.

أما دراسة "العقاد" عن "أبي نواس" فقد استند بحثه على فرضية مفادها أن "أبا نواس" مصاب بالنرجسية،كما أخذ يشرح مفهوم هذه العقدة النفسية المستقاة من أسطورة يونانية، مؤداها أن فتى كان على درجة كبيرة من الوسامة و الجمال و كانت الفتيات يهمن به حبا و يرغبن في أن يبادلهن هذا الحب، ولكنه كان يعرض عنهن فتوسلن للآلهة أن تعاقبه.

و تحكي الأسطورة أنه ذهب يشرب من بئر، فرأى صورة جميلة في البئر و هي في الحقيقة صورته على الماء ، لكنه ظن أنها صورة عروس الماء فألقى بنفسه في البئر محاولا الإمساك بها، و إذا به يغرق في الماء ولم يعثر له على أثر، ولكن ظهرت على حافة البئر نرجسة منكسة رأسها على الماء.

و من هنا ينسب علماء النفس من يشتهي ذاته إلى النرجس و النسبة إليه نرجسي، و تعد النرجسية آفة من آفات الغريزة الجنسية و من مظاهرها كما يرى "العقاد" الاستشهاء الذاتي و التوثين الذاتي.

و يرى أن هذه اللوازم تنطبق على" أبي نواس" في خلائقه الأولية وخلائقه التبعية وتفسر جميع أحواله.

قد تتحول الدلالات النفسية في تصوير انطباع المتلقي إلى مشاركة وجدانية بين الناقد و العمل الأدبي، على نحو ما يرى في دراسات "طه حسين" من بعض الشعراء مثل دراسته عن "أبي العلاء المعري" في سجنه، ثم يشير إلى أن حبه لـ"أبي العلاء" هو الذي دفعه إلى الكتابة عن هذه الفترة من حياة الشاعر التي قضاها سجينا في منزله بعيدا عن الناس استغرقت خمسين عاما.

و هذا ما يدفع إلى التساؤل عن أسباب هذا التعاطف و الحب و التقدير؟. هل يحبها لما تمتاز به من إبداع أدبي؟ أم يحبها بروح التمرد الذي ينتابها إزاء الناس و المجتمع؟ أم أن هناك دافعا نفسيا هو اشتراكهما في علة واحدة هي فقد البصر؟[2].

و كان إسهام "أمين الخولي" عندما نشر بحثا بعنوان (البلاغة و علم النفس) أكد فيه صلة البلاغة بعلم النفس ، لأنها (مطابقة الكلام لمقتضى الحال) و من معاني مقتضى الحال مراعاة الحالة النفسية للمخاطب[3]،

---

1 – عثمان موافي: مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية، ص من 59 إلى 62.

2 – المرجع نفسه: ص من 62 إلى 69 .

3 – أحمد حميدوش : الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1990م. ص 66 -67- 69

ومن ثم يقترح لكي تفهم البلاغة فهما سليما لابد أن تدرس على أسس نفسية، لأن دارس البلاغة يحتاج إلى أن تقدم بين يديه (مقدمة نفسية)، و اقترح أن تدرس في هذه المقدمة: القوى الإنسانية عامة، و صلتها بالحياة الفنية، والنشاط الوجداني، تم العناية بدرس الوجدان و علاقته بمظاهر الشعور الأخرى في عمله الفني، و درس الخيال، و الذاكرة، و الإحساس، و الذوق و معرفة أمهات الخوالج النفسية، من حب و بغض وحزن وفرح، وغضب و غيرة وانتقام و ما إلى ذلك مما هو منبع المعاني الأدبية الكبرى، و معنى هذا أن "أمين الخولي" يقترح إدخال درس جديد في مناهج اللغة العربية يكون مضمونه دراسة كل ما من شأنه أن يسهم في فهم البلاغة من موضوعات علم النفس[1].

أما "خلف الله" فإنه حاول أن يناقش كثيرا من القضايا التي تهم النقد عامة، أثار في بعضها نقاشا حول الروح العلمية في دراسة الأدب و تاريخه، و حول النقد و مناهجه، و ما ينبغي أن يوفره الناقد لنفسه إلى جانب تخصصه الأدبي و اللغوي من ثقافة إنسانية واسعة، و قد قادته مناقشته بالأخص إلى صلة الأدب بعلم النفس، و للكيفية التي يجب أن تشتغل بها المعارف النفسية في النقد الأدبي إلى نتيجة مفادها أن الدراسات الأدبية الحديثة لا يمكن عزلها عن روح العصر، و من أخص خصائص هذا العصر الاتجاه نحو المنهج العلمي في أي دراسة فكرية، و أن من أبرز سمات الدراسات الأدبية النقدية في العصر الحديث تأثرها بروح هذا المنهج، مؤكدا ضرورة المعارف الإنسانية و أهميتها لكل من يتصدى لدراسة الأدب و نقده، و لا سيما علم النفس لصلته القوية والوثيقة بالأدب[2].

و هكذا خلص "خلف الله" بعد نقاش طويل حول صلة الأدب بعلم النفس، و ما يجب أن يعتمده الناقد الأدبي من المعارف العلمية، ولا سيما المعارف النفسية ليفهم في هداها النص الأدبي و منتجه إلى ضرورة إيجاد منهج نقدي متكامل ينطلق من المعارف و العلوم جميعا، ولا سيما تلك التي لها صلة وثيقة بالأدب والفن عامة، و منها علم النفس و علم الاجتماع و علم الجمال، وبذلك أسهم إسهاما كبيرا في بلورة فكرة الدراسات النفسية للأدب، و لاسيما من حيث التأهيل النظري للعلاقة المبنية بين علم النفس والأدب، وتحديد المعرفة الضرورية للناقد الأدبي من المعارف النفسية التي هي ضرورية.

و تعد وجهة نظر "خلف الله" حول العلاقة بين علم النفس و الأدب التي شرحها في كتابه (من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده) أشمل دراسة ظهرت في تلك المرحلة عن هذا الموضوع فهو:

يجمع في هذا الكتاب الخبرتين العلمية والعملية، و يعد الفصلان الثاني والثالث ثمرة عظيمة القيمة لهاتين الخبرتين، ففي الفصل الثاني شرح المؤلف بعض التصورات الأدبية الأساسية التي حاول علم النفس الحديث أن يطرقها من

---

1 – أحمد حميدوش : الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص 69 .

2 –.المرجع نفسه: ص70 .

الناحيتين النظرية و التجريبية، و في الفصل الثالث تطبيق لوجهة نظره في نقاش بين "كولردج" و "ورد زورث" يدور على أسس نفسية وذوقية.

و تعد وجهة نظره في موضوع العلاقة بين علم النفس و الأدب، وإمكانية قيام نقد أدبي يعتمد الأسس النفسية لتفسير الأدب، و وجهة نظر غيره من الباحثين سواء منهم المتخصصون في الأدب، أم المتخصصون في علم النفس ثمرة لتلك المناقشة عن صلة علم النفس بالأدب[1].

يعد المنهج النفساني من أكثر المناهج إثارة للمواقف المختلفة فثمة من يناصره، و ثمة من يناهضه، وثمة من يقف بين بين:

موقف الأنصار:

يمكن أن يذكر "العقاد" على رأس المناصرين لهذا المنهج إذ لم يكتف بالممارسة النقدية النفسانية، بل راح يؤازر ذلك مؤازرة نظرية أعرب عنها في مقاله النقد السيكولوجي، الذي نشره عام 1961م منتهيا فيه إلى قوله: «إذا لم يكن بد من تفضيل إحدى مدارس النقد على سائر مدارسه الجامعة فمدرسة (النقد السيكولوجي) أو النفساني أحقها جميعا بالتفضيل في رأيي و في ذوقي معا، لأنها المدرسة التي نستغني بها عن غيرها و لا تفقد شيئا من جوهر الفن أو الفنان المنقود[2]».

أما "جورج طرابيشي" الذي مارس النقد النفساني في كثير من كتبه مثل (عقدة أديب في الرواية العربية)، و (مقاربة اللاشعور في الرواية العربية)، فيبدو من أكثر نقاد العرب تطرفا في الدفاع عن هذا المنهج: ((لقد كتبت من قبل عدة دراسات في النقد و لم أشعر أن هناك منهجا قادرا على الدخول إلى قلب العمل الأدبي و إعطائه أبعادا، و أن يكشف فيه عن أبعاد خفية أو فلنقل تحتية كمنهج التحليل النفسي))[3].

و يقترب من هذا الموقف الشاعر الناقد اللبناني "خريستو نجم" الذي تمثل التحليل النفسي في الكثير من كتاباته النقدية، مثل: النرجسية في أدب نزار القباني –المرأة في حياة جبران– في النقد الأدبي و التحليل النفسي(...)، منتهيا إلى أن التحليل النفسي للأدب من أصلح المناهج الأدبية تقصيا للحقيقة و إثراء للفن.

موقف المعارضين:

يأتي "محمد مندور" في طليعة الداعين إلى فصل الأدب و دراسته عن العلوم المختلفة (و منها علم النفس)، و تنحية العلم عن الأدب و نقده، و محاربة تطبيق القوانين التي اهتدت إليها العلوم الأخرى على الأدب و نقده، لأن الأدب لا يمكن أن نحدده و نوجهه و نحييه إلا بعناصره الداخلية، عناصره الأدبية البحتة، مشيرا إلى أن الدعوة إلى هذا المنهج الذي يدعو إليه خلف الله محنة ستنزل بالأدب، لأن معناه الانصراف عن الأدب وتذوقه و الفرار إلى نظريات عامة لا فائدة منها، و أن الاهتمام بالأديب - باسم علاقة الأدب بعلم النفس –سينهي إلى قتل

1 - المرجع نفسه: ص 70-71 .
2 - يوسف وغليسي : مناهج النقد الأدبي، ص 25 .
3 - المرجع نفسه: ص 26.

الأدب، و لكن محمد مندور عدل عن رأيه – في كتاباته النقدية المتأخرة – و بدأ يخفف شيئا ما من لهجته الشديدة الرافضة تجاه هذا المنهج «كما أني لم أنكر أيضا حق الناقد بل واجبه في توسيع ثقافته حيث تشمل الدراسات النفسية و التاريخية و الاجتماعية بل و العلمية أيضا، و لكنني أنكرت عليه و لا أزال أنكر أي محاولة لإقحام نظريات تلك العلوم على الأدب و الأدباء محاولة إلباسها للأدباء قسرا»[1].

ثمة ناقد آخر أعلن عداءه الواضح للمنهج النفساني هو المرحوم "محي الدين صبحي" (1935م– 2003م)، الذي أبدى ازوراره من هذا المنهج على الأقل كما طبقه "خريستو نجم" في دراسته (الطبيعة و الرغبات المكبوتة في شعر الأخطل الصغير)، حيث امتعض من التركيز على الطفولة الأولى للمبدع و إلغاء السنوات اللاحقة من عمره ، لأن في ذلك حيفا عن إنسانية الإنسان و مصادرة لعمر كامل من التجارب و الثقافة و الوعي.

كما أن الناقد النفساني – في نظر صبحي– يرتكب خطيئة كبرى حين يساوي بين (الشخصية الشعرية) و (شخصية الشاعر) دون اعتبار بأن الشخصية الأدبية شخصية افتراضية، و عليه فإن الخلط بين (أنا الشاعر) و (أنا الشخص التاريخي) خطأ فادح و من هنا يسقط المنهج النفسي بأكمله.

أما الناقد "عبد الملك مرتاض" فهو من ألد أعداء القراءة النفسانية التي وصفها بـ (عريضة المتسلطة)، ثم راح في دراسته (القراءة بين القيود النظرية و حرية التلقي) يصب غضبه على المنهج النفسي القائم على افتراض مسبق يتجسد في مرضية الأديب، و منه مرضية الأدب، فكان هذا التيار لا يبحث إلا عن الأمراض لكي يبلغ غايته التي تتجسد في التماس الأعراض و الأمراض ما ظهر منها و ما بطن، و التي يجب أن تقارب الأديب و تلازمه فكل أديب – من وجهة نظر هذا التيار– مريض و إذن فكل أدب نتيجة لذلك مريض أيضا[2].

مواقف وسطية:

من جملة الآراء التي وقفت من هذا المنهج موقفا وسطيا موقف الناقد "سيد قطب"، الذي أعرب عن ذلك بوضوح « إنه لجميل أن ننتفع بالدراسات النفسية و لكن يجب أن يبقى للأدب صبغته الفنية، و أن نعرف حدود علم النفس في هذا المجال و الحدود التي نراها مأمونة هي أن يكون المنهج النفسي أوسع من علم النفس، و أن يظل مع هذا مساعدا للمنهج الفني و المنهج التاريخي و أن يقف عند حدود الظن و الترجيح، و يتجنب الجزم والحسم و ألا يقتصر عليه في فهم الشخصية الإنسانية[3]، بمعنى أنه لا يمانع من الاستفادة من هذا المنهج، و لكنه يريد له أن يلتزم حدوده و أن يظل مجرد عنصر من مجموعة منهجية، و النص الأدبي من السعة والعمق بما لا يستوعبه إلا منهج متكامل يأخذ من كل منهج بطرف.

و قد ينزل موقف الناقد "عز الدين إسماعيل" هذا المنزل إذ يناصر هذا المنهج باعتدال لا يخفى عنه معايبه، فقد ظل يؤمن –زمنا طويلا– بأن محاولة فهم الأدب في ضوء التحليل النفسي ضرورة ملحة، و أن علم النفس

1– المرجع نفسه: ص 27، نقلا عن محمد مندور: معارك أدبية، ص 4.

2 – يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص 26-27-28.

3 – سيد قطب: النقد الأدبي أصوله و مناهجه، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط 8، 2003م. ص 191.

وسيلة لفهم الأدب على أساس صحيح، و أنه قادر على أن يفسر لنا بعض الجوانب التي ضلت غامضة في الماضي[1].

و راح يصدر عن هذا التصور المنهجي في كثير من ممارساته النقدية التطبيقية بخاصة في كتابه (التفسير النفسي للأدب)، وكذا تفسيره للنسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية ضمن كتابه (روح العصر)، لكنه كان يعي جيدا حدود المنهج النفسي في دراسة الأدب[2]، إلى جانب ذلك يمكن تسجيل موقف الناقد "محمود الربيعي" الذي قد يبدو – على وسطيته النفسية – أقرب إلى خصوم هذا المنهج، إذ يرى أن المنهج السيكولوجي أحد المداخل النقدية المعاصرة إلى دراسة النص الأدبي، و هو أمر ممكن لكنه يستعرض جملة من العقبات المنهجية التي تعترضه، و منها أن يجعل مجال اهتمامه الرئيس منطقة في النفس لا يعيها المؤلف ذاته، تلك المنطقة التي تعبر عنها اللغة صراحة، و يزيد هذه المشكلة تعقيدا أن الأمر قد يصل إلى الحد الذي ينفي فيه المؤلف التفسيرات التي يقدمها الناقد، غير أن هناك مشكلة أخرى هي أن الناقد السيكولوجي يصر على تفسير وحيد للعمل الأدبي، هو التفسير المعتمد على تلك الطبقات العميقة في نفس المؤلف، و هو بذلك يختزل صورة العمل الأدبي في بعد واحد من الأبعاد التي يمكن أن تحملها هذه الصورة[3].

أما "عادل الفريحان" ورغم اعترافه بما قدمه التحليل النفسي من فائدة في وعي الصلة بين الأثر الفني و مبدعه، فإنه قد أخذ عليه قصوره عن تبيان قيمة الأثر الفني، إنه لا يجيبنا عما إذا كان هذا الأثر جميلا أم قبيحا؟ عظيما أم تافها ؟.

فهذه أمور لا شأن لعلم النفس بها إذ هي تدخل في أبواب أخرى كالنقد الأدبي و علم الجمال، منتهيا إلى أن علم النفس ليس ضروريا للفن، و لكنه يصبح ذا قيمة حقيقية إذ اندمج في العمل الفني فأصابته عدوى الجمال و الخيال فيه، و تخلى عن صرامة العلم و انحل في نسيج الأثر الفني و كف عن أن يكون علما[4].

و مما يُلحظ، أن المدخل السيكولوجي لا يقاوم الإغراء الذي يجعله يذهب في بعض الأحيان بعيدا جدا في تفسير العمل الأدبي، و المثل الذي يضرب لذلك ما فعله "ادموند ولسن" في كتاب (الجرح و القوس) و ذلك حين لم يجد تفسيرا لتصرفات "اليكترا" و "انتيجونة" أفضل من القول بأنهما تعانيان من انفصام في شخصيتيهما، و أنت إذا حللت الأمر هكذا – متصورا أنك اهتديت إلى التفسير الصحيح– كنت قد بسطت المسألة كلها تبسيطا مخلا في واقع الحال، و إذا كان كل سلوك لا يهتدى به في تفسيره إلى وجه مقنع يمكن القول إن صاحب هذا السلوك مختل عقليا، و بذلك نكون قد سوينا في الدلالة بين كل التصرفات، و يكون النقد الأدبي قد قصر – نتيجة لذلك– في وضيفته الأساسية، و هي البحث عن معنى العمل الأدبي ذلك الكيان المعقد

1 – عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1981م. ص 22 .

2 – يوسف وغليسي: المرجع نفسه، ص 30.

3 – يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص31، نقلا عن محمود الربيعي: من أوراق نقدية، ص 28 -29.

4 – عادل فريحان: إضاءات في النقد الأدبي، منشورات دار أسامة، دمشق، سوريا، د.ط 1985م. ص194 -203 .

الشرود ذو الطبيعة المرنة القابلة لألوان متعددة من الدلالات، و على ذلك يكون الإصرار على اختيار السيكولوجي في تحليل العمل الأدبي هو أزمة هذا المنهج برمته.

لم يكن غريبا أن يخضع المدخل السيكولوجي لمراجعة جذرية مستمرة منذ أواخر السبعينيات، و ذلك طلبا لحل مشكلاته المتراكمة، و قد أخذت هذه المراجعة على عاتقها طلب المرونة في الحركة الواضحة من الشخصية الأدبية إلى اللغة الأدبية، و كان المفكر الفرنسي "جاك لاكان" أشهر من بدأ هذه المراجعة، و سرعان ما اتسع نطاق هذا الأمر خارج فرنسا، و قد اتخذت هذه المراجعة لنفسها اسم النفسية – البنيوية – و فيها تربط اللغة بالعمليات النفسية ربطا عضويا، فلا يصبح دورها مقصورا على تمكين الناس من الكلام أو التفاهم، بل و تمكينهم من التفكير كذلك، و هذا يعني التسليم بأنه لا يوجد فكر سابق على وجود اللغة، كما يعني القول بأن منطقة اللاوعي عند الإنسان – و فيها كل عالمه– النفسي الخفي– أنها تتكون جميعها عن طريق اللغة، هكذا نجح "لاكان" و أعوانه، و تابعوه في تحويل قدر كبير من الاهتمام من النفس إلى اللغة، و من ثم نجحوا في إيجاد جو ملائم للتعاون بين المدخل السيكولوجي و مداخل أخرى معاصرة في نقد الأدب، أبرزها تفكيكية "دريدا"، و هكذا بدا أن المدخل السيكولوجي على استعداد للتخلي عن طابعه التقليدي، و العمل ضمن السياق الحضاري العام، الذي يجعل اللغة بجميع جوانبها، من المعجم إلى الدلالة إلى البلاغة الحديثة إلى الأسلوبية إلى علم الرموز و العلامات، نقطة البدء في تناول النص الأدبي، و نقطة الاستمرار في تحليله، واصلا من خلال ذلك إلى كل ما يحمله النص من مغزى فلسفي أو اجتماعي أو نفسي أو أدبي[1].

و هذا ما يجعل من النص الأدبي ظاهرة أدبية إنسانية معقدة و متشابكة، تتناولها رؤى عديدة و تتجاذبها تيارات مختلفة، و تسهم في إثرائه العلوم الإنسانية المجاورة لفك رموزها على غرار علم النفس و ذلك وفق شروط علمية موضوعية.

1– حمود الربيعي: مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1994م. م 23، ع 1،2، ص 305-306.

تقديـــم :

يعد علم الاجتماع على علاقة وطيدة بعلم النفس لأن أقطاب التحليل النفسي – ابتداء من "فرويد" و مرورا بـ:"يونغ" و انتهاء بالقراءة النفسية عند "لاكان" – يراعون ما تتكشف عنه سيرة الكاتب أو الشاعر من إشارات مردها المجتمع، و هي إشارات ذات أثر أو تأثير في الكاتب، و إذا تم الرجوع إلى الوراء يلحظ أن "أفلاطون" أول ناقد يهتم بالناحية الاجتماعية باعتبارها معيارا لاستحسان الشعر، فقد طرد الشعراء من جمهوريته الفضلى لأنهم يفسدون الأخلاق، أما الذين ينظمون الأشعار لتأجيج حماسة المحاربين فلهم التقدير كله و هذه نظرة اجتماعية للأدب[1]، و يعدّ علم الاجتماع من أهم العلوم الإنسانية التي اعتمدها النقد الأدبي لإنتاج معرفة علمية بالظاهرة الأدبية و بتجلياتها النصية، و لإكساب النقد الأدبي الطابع العلمي باستعارته لمفاهيم هذا العلم و مناهجه.

علاقة النقد الأدبي بعلم الاجتماع:

لقد ميز الباحثون في علاقة النقد الأدبي بعلم الاجتماع بين مرحلتين أساسيتين: ارتبطتا بالتطور التاريخي الذي عرفه علم الاجتماع، و بتطور الفكر النقدي المؤسس عليه و هما:

مرحلة المقاربة الاجتماعية للأدب: و التي تميزت بنشأة علم الاجتماع و باستقلاله عن التأملات و التأويلات الفلسفية و خضوعه لشروط العلم بتحديد موضوعه و مناهجه من جهة، و بسعي النقد الأدبي إلى الاستفادة منه في فهم الظاهرة الأدبية باعتبارها مظهرا من مظاهر الحياة الثقافية ذات الأصول الاجتماعية من جهة ثانية، و تمتد هذه المرحلة من بداية القرن التاسع عشر إلى منتصف القرن العشرين.

ويبدو أنه من العسير فصل الظاهرة الأدبية عن الظاهرة الاجتماعية إذ لا يجوز لأديب صادق أن ينشئ عمله الإبداعي من عدم و لا أن يصاعد به إلى أسباب السماء و لكن إنما يكتبه تحت وطأة التأثير الاجتماعي فتراه يتناول طبقة معينة من هذا المجتمع فيتحدث عنها واصفا إياها محللا أوضاعها عارضا أطوارها معريا عواطفها ونزواتها مبرزا الصراع الطبقي الظاهر أو الخفي فيها[2].

مرحلة علم اجتماع الأدب: و التي تميزت بالتطور الكبير الذي قطعه علم الاجتماع في مضمار العلم، سواء بتدقيق موضوعاته و مناهجه أم بإفادته من اللسانيات التي أمدته بمفاهيم و مناهج جديدة لدراسة الظواهر الاجتماعية،كما تميزت بمنظور الفكر النقدي المؤسس على علم الاجتماع باستفادته من النظريات و المفاهيم الاجتماعية، و من اللسانيات الحديثة للاقتراب من طبيعة الأدب باعتباره إنتاجا لغويا يرتبط بصيغة أو بأخرى بالحياة الاجتماعية الخاصة أو العامة للأدباء، و تبتدئ هذه المرحلة منذ منتصف القرن العشرين بل يذهب بعض الباحثين في تاريخ العلاقة بين النقد الأدبي و علم الإجتماع إلى اعتبار كتاب "هنري بيير" Henri Pierre عن

---

[1] – إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التطبيق، ص 66 .

[2] – عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد "متابعة لأهم المدارس النقدية و رصد لنظرياتها"، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2005م.ص 129.

(الأجيال الأدبية) الصادر سنة 1948م و كتاب "ميشو" Michaud مدخل (لعلم الأدب) الصادر سنة 1950م بمثابة الميلاد الشرعي لاجتماعية الأدب[1].

إلا أن الطفرة النوعية التي تؤرخ لتطور علاقة النقد الأدبي بعلم الاجتماع و التي بشرت بالميلاد الحقيقي لعلم الاجتماع الأدب قد ارتبطت بكل من:

"جورج لوكاتش" George Lukacs (1885م-1971م).

"ميخائيل باختين" Mikhaïl Bakatin (1895م– 1975م).

"لوسيان غولدمان" Lucien Goldman (1913م– 1970م).

و لم يكن هذا التحقيب التاريخي أحادي البعد، حيث تبلورت داخله مجموعة من المدارس النقدية بانسجام و اطراد مع النظريات و المناهج التي بلورها علة الاجتماع، و قد تباين رصد هذه المدارس و الاتجاهات فتنوعت صيغ اجتماعية الأدب في كتابات مؤرخي الدراسة الاجتماعية للأدب و نقادها و هكذا:

يميز "بيير زيما" P. Zima بين ثلاثة أنواع من الدراسة الاجتماعية للأدب:

- **علم الاجتماع التجريبي للأدب**: و يتميز بتهميشه للنص الأدبي و ببحثه عن تأثير الأدب في البنية الاجتماعية، و بفصله بين الأبحاث التجريبية و الأحكام الجمالية، و بإهمال العلاقة بين الكيف و الكم في الأدب، و باهتمامه بالإنتاج الأدبي باعتباره إنتاجا اجتماعيا يخضع لشروط كافة المنتوجات الاجتماعية و الاقتصادية و لقوانين استهلاكها، و يدخل زيما في هذا النوع كل من "ماكس فيبر" M. Weber، و "فوجن" H.N Fugen و "سيلبرمان" Silberman و "إسكاربيت" R. Escarpait[2].
- **علم الاجتماع الجدلي للأدب**: و يطلق عليه المدرسة الجدلية و هي تعود إلى "هيغل" نفسه، و رأيه الذي بلوره فيما بعد "ماركس" في العلاقة بين البنى التحتية و البنى الفوقية في الإنتاج الأدبي و الإنتاج الثقافي، و هذه العلاقة متبادلة و متفاعلة مما يجعلها علاقة جدلية[3].

و قد تميز هذا العلم باهتمامه بالنص الأدبي و بقيمه الجمالية التي تؤدي دورا مركزيا في قيمته الكمية، لأن النظريات الجدلية لا تهتم فقط بالوظيفة الاجتماعية و الاقتصادية للأدب بل تسعى لشرح العلاقة بين البنيات الداخلية و السردية من جانب، و المصالح الاجتماعية و الاقتصادية و السياسية لبعض الجماعات من جانب آخر، و يدخل في هذا النوع كل من "تيودور أدورنو"، و "جورج لوكاتش" و "لوسيان غولدمان"[4].

- **علم اجتماع النص الأدبي**: له إرهاصات كثيرة و تاريخ عريض يمثل الحلقة الأخيرة في سوسيولوجيا الأدب التي أفادت من تطور المناهج النقدية المحدثة، (البنيوية و السميولوجية و النصية) لكي تعثر على الواسطة الملائمة التي يمكن عن طريقها تتم الدراسة العلمية و الخصبة و الجادة للعلاقة بين الأدب و المجتمع، و هو

[1] – صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1980م. ص 219 .

[2] – عبد العزيز جسوس: إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر، ص 62 .

[3] – صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص 55.

[4] – عبد العزيز جسوس: المرجع نفسه، ص 63 نقلا عن بيير زيما Pierre Zima : النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع النص الأدبي، ص 43-44.

التيار الذي يمثله "بيير زيما" و الذي ميزه عن علم الاجتماع الجدلي للأدب بكون هذا الأخير يتوجه إلى الجوانب الموضوعاتية أو الفكرية في النص الأدبي، بينما علم اجتماع النص يهتم بمسألة معرفة كيف تتجسد القضايا الاجتماعية و المصالح في المستويات الدلالية و التركيبية و السردية للنص[1]، وهو يمثل مظهرا من مظاهر انفتاح علم اجتماع الأدب على اللسانيات الحديثة، و مراوحته خلال التحليل بين البعدين الاجتماعي و اللغوي للنص الأدبي باعتبار طبيعته المزدوجة و في أفق الإحاطة العلمية بالنص الأدبي من زاويتيه المركزيتين.

و ترتيبا على المرحلتين السابقتين مرحلة المقاربة الاجتماعية و مرحلة علم اجتماع الأدب يمكن تحديد أنماط العلاقة بين علم الاجتماع و النقد الأدبي في:

1- **النقد الاجتماعي**: الذي يمثل مرحلة المقاربة الاجتماعية ابتداء من القرن التاسع عشر إلى منتصف القرن العشرين.

2- **علم اجتماع الأدب**: الذي تأسس منذ منتصف القرن العشرين و الذي يميز فيه بين التيارات التالية:

- البنيوية التكوينية "غولدمان".
- النقد الإيديولوجي "ماشري" – "إيجلتون".
- علم الاجتماع التجريبي للأدب "إسكاربيت".
- علم اجتماع النص الأدبي "بيير زيما".

دون أن ينفي هذا التصنيف تداخل هذه التيارات و استفادة بعضها من بعض و انفتاحها المتبادل.

و يستدعي هذا المسرد التاريخي لاجتماعية الأدب على وضع الحدود الكبرى التي تميز هذه التيارات الرئيسة، و هي تستهدف إنتاج معرفة علمية بالظاهرة الأدبية و بتجلياتها النصية.

النقد الاجتماعي للأدب:

تعد بدايات القرن التاسع عشر من المفاصل الحاسمة في تاريخ النقد الاجتماعي، وتؤول تباشير النقد الاجتماعي للأدب إلى الناقدة الفرنسية "مدام دوستايل – M. Destael" (1766م – 1817م) بكتابها (الأدب و علاقته بالأنظمة الاجتماعية) الصادر سنة 1810م، أكدت فيه أنه لا يمكن فهم الأثر الأدبي و تذوقه تذوقا حقيقيا في معزل عن المعرفة بالظروف الاجتماعية التي أدت إلى إبداعه و ظهوره، و ألقى "بونالد" محاضرة دعا فيها إلى ما دعت إليه و أطلق عبارته الشهيرة (الأدب تعبير عن المجتمع)[2].

كما يبرز الناقد و المؤرخ الفرنسي "هيبوليت تين" H. Taine (1828م – 1893م) بكتابه (تاريخ الأدب الإنجليزي) الصادر سنة 1836م علامة متميزة في هذا التاريخ، و هذا حينما عزا العبقرية في علاقة الأدب بالمجتمع على المقولة الثلاثية:(البيئة و الزمن والجنس) لأن امتزاج هذه العناصر هو الذي يحدد الظاهرة الأدبية[3].

[1] – صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص 62 .

[2] – إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص 67 .

[3] – صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص 216 .

كما أسهمت آراء "بونالد" المنشورة في صحافة الأدب انتشارا واسعا في إيجاد ما يسمى ظاهرة علم اجتماع الأدب أو ما يعرف بالتأويل الاجتماعي للأدب.

و جاء كتاب تين عن "لافونتين" و أمثاله عام 1953م يبرهن على صحة المزاعم التي تدعي أن الأدب يبني و يبتدع، و ينظم ما هو مبعثر و مبثوث في المجتمع.

أما الماركسية فلم تكتف بالقول السابق و هو أن الأدب تعبير عن المجتمع أو أنه يتأثر بالحياة الاجتماعية المتغيرة، فقد أضفت الماركسية على الأدب صفة تقربه من الإيديولوجية التي هي أداة للتوجيه أو السيطرة على الجماهير[1]، و لهذا فإن "ماركس" و "إنجلز" بنظريتهما المادية التاريخية قد أصلا نظريا و منهجيا، تأصيلا مؤسسا على أن الأدب يقوم على العلاقة الجدلية بين البنيتين التحتية و الفوقية في المجتمع و على رأسها العلاقات الاجتماعية في واقع تاريخي و اجتماعي معينين، و بالرغم من أنهما لم يؤسس نظرية متكاملة و مفصلة حول علاقة الأدب بالمجتمع ولم يبلورا منهجا مدققا لدراسة هذه العلاقة، فإنهما قد صاغا أفكارا متفرقة حولها جمعت في كتاب (الأدب و الفن) الصادر عام 1933م وضعا فيه المبادئ التي نهضت عليها الدراسة الاجتماعية للأدب[2]، وخصوصا نظرية الأدب الاشتراكية مع "بليخانوف" و "جدانوف" الذي أكد على أهمية الدراسة الاجتماعية للأدب في قوله «لابد من دراسة الأدب في علاقته التي لا تنفصم بالحياة الاجتماعية من ناحية البنية السفلى التي تشكلها العوامل التاريخية و الاجتماعية ذات التأثير الحاسم في الكاتب»[3].

و من المنظور الماركسي لابد للأدب من أن يتغير إذا قامت الثورة و أطاحت بالبنى الأساسية للمجتمع ليصبح أدبا جديدا معبرا عن أحلام الطبقة أو الشرائح الاجتماعية الصاعدة، وفي ضوء ذلك أعاد الماركسيون النظر في أمرين اثنين أولهما طبيعة الأدب و ثانيهما غاية الأدب.

أما عن طبيعة الأدب فقد رأى الماركسيون أنه انعكاس للواقع شاء ذلك الأديب أم لم يشأ، و نظرية الانعكاس هذه تبطل في نظرهم الكثير من المفهومات النقدية السائدة، فأحبطت فكرة الإلهام التي نادى بها "أفلاطون" و "أرسطو" و نقاد الرومانسية، و أن الأدب و الفن تعبير عن الأحلام أو الرغبات المكبوتة أصبح من الأقوال التي لا تصمد عندهم للنقاش.

أما غاية الأدب فهي عندهم مرتبطة بموقف الأديب من الصراع الذي يسود المجتمع، فإن كان المجتمع شهد صراعا طبقيا حدد هدف الأدب و غايته بنصرة إحدى الطبقتين أو التعبير عن إحداهما، و إذا كان المجتمع يشهد تحولا تتقلد فيه الطبقة العمالية – مثلا – مقاليد السلطة، فإن غاية الأدب هي الدفاع عن مكاسب هذه الطبقة الجديدة.

---

1 – إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص 68 .

2 – عبد العزيز جسوس: إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر، ص 67 .

3 – صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص 217-218.

و قد شاع النقد الماركسي و اقترن به علم جديد هو علم الجمال الماركسي الذي تجاوز انتشاره منظومة الدول الشيوعية إلى البلاد التي تشهد توترا اجتماعيا، و ظهرت تسميات جديدة للنقد المتأثر بالماركسية منها تعيير النقد الاجتماعي، و النقد الإيديولوجي، و النقد الواقعي، و الواقعية الجديدة، و استخدام تعبير الالتزام و هو اللفظ الذي يوصف به الأدب الذي يسعى لتحقيق الغاية المنصوص عليها في النقد الماركسي[1].

و قد تبلور اتجاهان متمايزان في النقد الاجتماعي منذ أن ترسخت مفاهيم نظرية الأدب الاشتراكي، المؤسسة على مبادئ المادية التاريخية كما وضع صياغتها "كارل ماركس" و هما مترتبتان عن مدرستين اجتماعيتين مختلفتين هما: الوضعية و الجدلية.

* فالنقد الاجتماعي المؤسس على علم الاجتماع الوضعي ينظر إلى الأدب باعتباره معلولا لعلة قابعة في الوسط الاجتماعي ومجسدة في الواقع الخاص بالأديب، ولذلك فإن الناقد الاجتماعي يهتم بالكشف عن العوامل المختلفة: الطبيعية و الثقافية و الدينية و الأخلاقية و غيرها، التي أثرت في شخصية الأديب و وسمت أدبه بسمات مترتبة عن تفاعله الخاص مع هذه العوامل.

* أما النقد الاجتماعي الجدلي فإنه ينظر إلى الأدب في علاقته بالمجتمع وفق النظرية المركسية في تحديدها لعلاقة الإنسان بالواقعين الاقتصادي و الاجتماعي، فالأديب ينتمي إلى طبقة اجتماعية معينة يحددها الوضع المادي – الاقتصادي الذي يعيشه، و ما يعكسه من تمايز و صراع البنية التحتية المتحكمة في البنية الفوقية، و لذلك فإن الأديب يعكس في أدبه رؤية الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها، و لا يمكنه أن يعبر عن ذاته إلا في نطاق علاقاته بالذوات التي يشترك معها في الوضعين الاقتصادي و الاجتماعي[2].

و ما يهم الدارس من هذين الاتجاهين الكبيرين هو أن النقد الأدبي قد واكب مختلف التحولات و التوجهات التي عرفها علم الاجتماع، سعيا وراء تأسيس فهم موضوعي و علمي بالظاهرة الأدبية، و في أفق إكساب نفسه طابع العلم بالاستفادة من هذه العلوم.

إلا أن التحول الكبير في الدراسة الاجتماعية للأدب قد وقع في منتصف القرن العشرين، عندما بدأت (معالم علم اجتماع الأدب) في التبلور.

علـم اجتمـاع الأدب:

و قد خضع هو الآخر للتطور المزدوج الذي عرفه علم الاجتماع من جهة، و نظرية النقد الأدبي و مناهجه من جهة ثانية، كما تمايزت داخله التوجيهات الوضعية و الجدلية مع هيمنة هذه الأخيرة، التي أفرزت تيارات نقدية متميزة تستبطن نظرية المادية الجدلية في تحليل الظواهر الثقافية وضمنها الأدب منها:

أ– البنيوية التكوينية: و هي تنسب إلى "لوسيان غولدمان" الذي جدد النظرة الماركسية للأدب عن طريق المزج بين البنيوية التي شاعت في الدراسات الأنثروبولوجية عند كل من "جان بياجيه" و "شتراوس" و المادية التاريخية

---

[1] – إبراهيم محمود خليل: المرجع نفسه، ص 68 .

[2] – عبد العزيز جسوس: إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر، ص 67 .

لدى الماركسيين و تأثر "غولدمان" بـ"جورج لوكاتش" تأثرا كبيرا، فإذا كان "لوكاتش" قد عبر عن آرائه في كتابه (الرواية التاريخية) فإن "غولدمان" بدوره قد عبر عن آرائه في كتابه (سوسيولوجيا الرواية) أي علم اجتماع الرواية، و أكد أن الأعمال الأدبية التي تكتب في حقبة من الزمن تسعى إلى تكوين بنية ذات دلالة، وهذه الدلالة تشير إلى رؤية الكتاب و الفنانين و المثقفين، و التوصل إلى فهم هذه الرؤية يحتاج إلى دراسة الأعمال الأدبية باعتبارها وحدة شمولية كلية الطابع، وبخلاف ذلك تبقى دراسة الآثار الأدبية دراسته مجتزأة تخفق في الاهتداء إلى حقيقة الدور الذي يؤديه الأدب والفن في الحياة.

و الفارق بين "غولدمان" و البنيويين أن هؤلاء من أمثال "شتراوس" و "بياجيه" و "رولان بارت"، يدرسون الأثر الفني (النص) من حيث هو بنية مستقلة عما عداها، مثلما تدرس الكلمة الواحدة في علم الصرف من حيث بنيتها و هي اسم فاعل أو مفعول أو اسم مكان، أما عند "غولدمان" فهي بنية نسبية يتوقف اكتمالها على تحقيق الانسجام بينها و بين الأعمال الأدبية الأخرى، تماما مثل سلوك الفرد لا يتضح خيره من شره إلا من خلال وضعه في السياق الذي يتطلبه سلوك الأفراد أو الطبقة أو الشريحة الاجتماعية التي ينضوي فيها ذلك الفرد[1].

و لهذا فإن دراسة الأعمال الإبداعية دون وضعها في السياق الاجتماعي نهج مضلل، لأنه لا يقود إلى اكتشاف الصفة الجماعية للآثار الأدبية و الفنية في حقبة و زمن معينين، وقد طبق "غولدمان" أفكاره النقدية هذه على أعمال الكاتب القصصي الفرنسي "فلوبير" و أعمال "باسكال" و أعمال المسرحي "راسين"، مستنتجا أن القرابة التي تجمع بين بعض هذه الآثار بعصر ما في وحدة كلية تفصح عن وجود رؤية مشتركة بين مبدعي تلك الآثار.

و من هنا فإن سوسيولوجيا الأدب أو علم اجتماع الأدب هو العلم الذي يعنى بتتبع الآثار الأدبية و المناخات الاجتماعية المؤثرة فيها، بحيث تجعل منها نتاجا لوعي جماعي ما،[2] و يعرف "غولدمان" الإبداع الأدبي بأنه (تعبير الوعي بمجموعة اجتماعية ما أو لطبقة معينة)، غير أن هذا الوعي الذي يتحدث عنه "غولدمان" ليس وعيا حقيقيا و لكنه الوعي الممكن باصطلاح أستاذه "لوكاتش"،[3] و غولدمان يكشف في دراسته لـ"باسكال" و "راسين" و "روسو" عن وجود رؤية موحدة للعالم، تميزت على الدوام بأنها رؤية مأساوية سوداء، والحق أن بحث "غولدمان" فيما وراء النص للوصول إلى ما يعبر عنه قاده إلى ما يعرف بالنقد التكويني، و هو الذي يسعى إلى الإجابة عن السؤال: كيف يكون الأثر الأدبي؟ و لذلك يطلق على طريقة "غولدمان" الاجتماعية في دراسة الأدب اسم البنيوية التكوينية، لأنها مزيج من بنيوية الأنثروبولوجيين و التكوينيين و التي هي في الأصل منظور تاريخي[4].

---

1 – إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص 70-71 .

2 – المرجع نفسه: ص 71 .

3 – عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص 131 .

4 – إبراهيم محمود خليل: المرجع نفسه، ص 71 .

إن نقطة الاتصال بين البنية الدلالية و الوعي الجماعي الطبقي هي من أهم الحلقات عند "غولدمان" و التي يطلق عليها مصطلح (رؤية العالم)، فكل عمل أدبي يتضمن رؤية للعالم ليس العمل الأدبي المنفرد فحسب بل الإنتاج الكلي للأديب و لعصر معين، و عن طريق رؤية العالم يمكن الرؤية بشكل صاف كيفية تبلور العلاقة الخلاقة بين الأعمال الإبداعية من ناحية، و الوقائع الاجتماعية و الخارجية من ناحية ثانية[1].

و قد بلور "غولدمان" النظرية (البنيوية التكوينية) منذ سنة 1947م و التي تقوم على العناصر التالية:

1- إن الأدب يتجسد ماديا في (بنية لغوية) مؤسسة على مجموعة من العلاقات الداخلية، و يعكس هذا العنصر التأثير الذي مارسته اللسانيات و الفكر البنيوي في النقد الأدبي المعاصر.

2- إن هذه (البنية اللغوية) لم تتشكل من تلقاء ذاتها، و إنما تشكلت من قبل أديب و بالتالي فإنها تكتسب دلالتها من علاقتها به.

3- إن هذه (البنية اللغوية) باعتبارها (عملا إنسانيا) تشكل (بنية دالة) لا يمكن فهمها و تفسيرها إلا من خلال (الدراسة التكوينية)، التي تفيد بأن هذه البنية ليست مغلقة و جامدة و إنما تتميز بالحركة و التوالد.

4- إن هذه البنية اللغوية (تتولد) و (تتكون) من بنية ذهنية هي (رؤية العالم) (Vision du monde).

5- إن رؤية العالم لا ينتجها الأديب و إنما هي مستمدة من رؤية العالم للطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها.

6- إن البنية الذهنية المشكلة لرؤية العالم و لطبقة اجتماعية معينة تتحدد من خلال السياق التاريخي و الاجتماعي لهذه الطبقة، و بالتالي فإنها تعكس تاريخ هذه الطبقة و حاضرها و آفاقها.

7- إن هذه الرؤية المرتبطة بالطبقة لا تولد منعزلة في واقع تاريخي واجتماعي معين، وإنما توجد بموازاة الطبقة الاجتماعية المتعايشة معها، فيترتب على ذلك تبادل التأثير بينها.

8- إن العلاقة بين البنية اللغوية و البنية الذهنية (رؤية العالم) و الطبقة الاجتماعية ليست قائمة على الانعكاس وإنما تقوم على (التناظر البنيوي) الذي يقتضي تولد بنية من أخرى دون أن تكون مطابقة لها[2].

و على الرغم من سعي البنيوية التكوينية لاكتساب النقد الأدبي طابعا علميا فإنها لم تسلم من انتقادات لاذعة سواء من النقاد المركسيين أنفسهم "ماشري"، "إيجلتون" أم من خصومهم، و قد استندت هذه الانتقادات على رواسبها الانعكاسية و على نظرتها للنص الأدبي باعتباره منسجما إيديولوجيا، و على خلفيتها السياسية و الإيديولوجية و على قصورها في تحليل البنية اللغوية للنص الأدبي في مستوياته الداخلية.

ف"غولدمان" يهتم بالخطاب الأدبي كغاية في حد ذاته لا كوسيلة لمعرفة المجتمع و هو بذلك ينفي مفهوم (الانعكاس الآلي) للواقع في المضمون الأدبي، فهو يهتم بالنص كبنية متكاملة شكلا و مضمونا بالمفهوم البنيوي التكويني.

---

[1] – صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص 58.

[2] – عبد العزيز جسوس: إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر، ص 69 .

و لقد حرّف نقاد عرب عدة هذا المنهج الغولدماني، فطغى على أعمالهم الجدل الإيديولوجي و التركيز على المضامين و اتخذوا نقل الكاتب للواقع مقياسا لنجاح الأثر و هو ما يفضحه "خلدون الشمعة" بقوله: (إن اقتراب الناقد من مناهج علم الاجتماع مثلا – سعيا منه– لتحقيق ما يدعوه بالمنهج العلمي، هذا الاقتراب الذي قد يصل إلى حد التطابق في الحالات التي تزداد الحماسة فيها لتحويل النقد الأدبي إلى علم منهجي، قد يجعلنا نفضل أن نسمع شهادة عالم الاجتماع، و ليس الناقد ما دام الأول هو الذي يضع يده على مفاتيح القانون)[1].

غير أن المنهج الاجتماعي يبقى وسيلة منهجية لوصف العمل الأدبي إلا أن تطبيقه الميكانيكي قد ينزلق بالناقد إلى التطرف و السلبية و هذا ما يجب أن يوضع في الحسبان.

ب– النقد الإيديولوجي:

ظهر النقد الإيديولوجي عند كل من "بيير ماشري" و "تيري إيجلتون" الذين انطلقا لتحديد هذا النمط النقدي من النقاد البنيوية التكوينية، لتصحيح مفاهيمها و تطوراتها في أفق الإمساك العلمي الدقيق بالأدب و نصوصه، اعتمادا على التحليلات الاجتماعية المتطورة التي تبلورت خلال تطور علم الاجتماع الجدلي:

و قد انطلق "ماشري" منذ 1966م في كتابة (من أجل نظرية للإنتاج الأدبي) من الموازاة بين (الإنتاج الأدبي) (و الإنتاج الاقتصادي)، معتبرا الأديب (المنتج الأدبي) و سيكون كل ما يدخل النص عرضه للتحول إلى شيء آخر أثناء كتابة النص، تماما مثلما يبدل الفولاذ الذي يدخل في صناعة مروحة الطائرة مظهره ووظيفته بعد قطعه و لحمه و صقله و تركيبه على الطائرة إلى جانب الأجزاء الأخرى.

إلا أنه قد تحول بعد ذلك إلى اعتبار الأدب (جهازا للهيمنة الإيديولوجية) تسعى به الإيديولوجية المهيمنة عن طريق المدرسة و وسائل التلقين الإيديولوجية المختلفة إلى صياغة مجتمع متطابق معها، و بالتالي فإن المدرسة تشبه مصنع الأحذية، وهي تعمل على صنع أناس على مقياس الإيديولوجيا السائدة، كما تعمل مصانع الأحذية على إنتاج مقاسات قابلة للاستهلاك، و يؤدي الأدب دور صياغة هذه الإيديولوجيا و ترسيخها، ويستتبع ذلك أن المقاربة العلمية للأدب تقتضي دراسته في بعده الإيديولوجي[2] و لكن باختلاف عن الزعم الغولدماني بأن النص الأدبي يعكس بنية إيديولوجية (رؤية العالم) متماسكة ومتجانسة، فهو في نظر "ماشري" مليء بالثغرات و التصدعات التي تفرضها الإيديولوجيا المهيمنة، والتي لا تكمن من فهم النص الأدبي من خلال بنيته الإيديولوجية الداخلية، بل من خلال (علم التشكيلات الإيديولوجية) كما ذهب إلى ذلك " إيجلتون".

ج– علم الاجتماع التجريبي للأدب:

تزعم هذه المدرسة في دراسات سوسيولوجيا الأدب نقاد غربيون من أهمهم في المدرسة الفرنسية "سكاربيه"، و له كتاب في علم اجتماع الأدب و هو يدرس الأدب كظاهرة إنتاجية ترتبط في آلياتها و في قواعدها بقوانين

---

1 – توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه، الدار العربية للكتاب، تونس، (دط)، 1984م. ص 146.

2 – عبد العزيز جسوس: إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر، ص 70 .

السوق، و يمكن عن طريق هذا دراسة الأعمال الأدبية من ناحية الكم في الدرجة الأولى على حساب الطابع النوعي للأعمال الأدبية و هذا ما يؤخذ عليها.

و علم الاجتماع التجريبي للأدب ينظر إلى الظاهرة الأدبية كظاهرة اجتماعية، و يستعير مناهجه من علم الاجتماع التجريبي في دراسة الظواهر الاجتماعية ليدرس بها ظاهرة أدبية ما، وقد ترسخ في هذا التيار النقدي الاهتمام بـ :

1- **الإنتاج**: حيث يخضع الأديب للتحليل باعتباره منتجا لسلعة أدبية فيتم الكشف عن وضعه الإنتاجي ضمن انتمائه الطبقي.

2- **التسويق**: و فيه تتم دراسة الجوانب الاجتماعية والاقتصادية المتعلقة بصناعة الكتاب وتسويقه، مثل الطباعة و النشر و التوزيع و ظروف القراء، و دور الإعلام و الإشهار و النقد الأدبي في ترويج الإنتاج الأدبي.

3- **الاستهلاك**: حيث تتم دراسة أنواع قراءة الإنتاج الأدبي و ظروفها و دور القراء في إضفاء القيمة على المنتوج الأدبي أو سحبها منه.

كما يتناول علم الاجتماع التجريبي للأدب النصوص الأدبية من خلال ما تحتويه من موضوعات تهم المؤرخ الاجتماعي أكثر مما تهم الناقد الأدبي[1].

و قد استخدم "ياسين السيد" مصطلح (علم الاجتماع الأدبي) للدلالة على مجموع الدراسات التي تناولت الأدب من الرؤية الاجتماعية، و عدّ هذا العلم فرعا من فروع علم الاجتماع.

د-علم اجتماع النص الأدبي:

ينطلق "بيير زيما" لتحديد مفهوم علم اجتماع النص الأدبي و تمييزه عن الصيغ الاجتماعية المختلفة لمقاربة الأدب من مفهومين متكاملين:

- أن لا وجود للقيم الاجتماعية المستقلة في اللغة.
- إن الوحدات المعجمية و الدلالية و التركيبية في النص الأدبي تجسد مصالح اجتماعية[2].

و مما يترتب على ذلك ربط "زيما" بين (سوسيولوجيا النص الأدبي) و (السميولوجيا)، و عن طريق هذا الربط و التفاعل بين البنيات يتحقق الطابع المزدوج للنص الأدبي[3]، فهو علامة لغوية مركبة من وحدات متداخلة تجسد مصالح وصراعات اجتماعية.

و قد انتقد "زيما" البنيوية التكوينية في اهتمامها بالدراما و الرواية و إقصائها للشعر متذرعة بذاتيته التي تجعله مستعصيا أمام التحليل الاجتماعي، وذلك ما دفع بعض النقاد ذوي النزوع الاجتماعي في النقد الأدبي مثل "جوليا كرستيفا" إلى الاهتمام بالقصيدة الغنائية انطلاقا من بنيتها اللغوية لإبراز دلالتها الاجتماعية، وما أدى

[1] – صلاح فضل : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص 221، عبد العزيز جسوس : إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر، ص 71 .
[2] – المرجع نفسه: ص 71-72.
[3] – سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب، ط2، 2001م. ص 25-27 .

ب"غولدمان" نفسه إلى تبرير ذلك بأن دراسة الشعر الغنائي تقتضي الإلمام بمجموع النصوص الشعرية للشاعر، من أجل الكشف عن بعدها الاجتماعي، وهذا ما سوغ لـ"زيما" نفسه بالجمع بين المدخلين الاجتماعي و التحليل النفسي في نطاق (علم اجتماع النص الأدبي)[1].

يخلص الباحث مما تقدم أن علم الاجتماع بصيغه المختلفة قد اتخذ شكلا من أشكال البحث العلمي الذي له أصوله و أركانه و قواعده، و شمل البحث فيه عن سوسيولوجيا الأديب و الكاتب، و سوسيولوجيا القارئ، و سوسيولوجيا وسائل الإعلام و النشر المقروء و غير المقروء، و البحث في مدى قياس تأثير الأدب في جمهوره[2].

و قد عمل علم اجتماع الأدب على إنتاج معرفة علمية بالأدب، كما عمل على إكساب النقد الأدبي طابع العلم بالاستفادة من مفاهيم علم الاجتماع المختلفة، و بالانفتاح على علم اللغة الحديث أساسا و على بعض مفاهيم التحليل النفسي في أفق الإحاطة بالظاهرة الأدبية و تجلياتها من زوايا مغايرة.

أما بالنسبة للثقافة العربية فهناك عدة دراسات تطبيقية فيما يخص الأعمال الأدبية، التي حاولت أو اقتربت من الاستزادة بمفاهيم علم اجتماع الأدب لدراسة الظاهرة الأدبية سواء من ناحية الكم أو الكيف، و منها الدراسة التطبيقية التي يمكن أن تكشف عن القيمة الفعلية للمناهج و الآثار المترتبة عليها، و قد أجرتها باحثة سويدية و هي "مارينا ستاغ" و قد ترجمت إلى العربية في كتاب بعنوان (حدود حرية التعبير)، هذه الدراسة توظف التقنيات التجريبية و الإحصائية والتحليلية و لكن بطريقة تختلف عن التوظيف السابق للمدرسة التجريبية في علم اجتماع الأدب، و ذلك لأنها تختار ظاهرة محددة وهي ظاهرة سقف الحرية التي يتمتع بها كتاب القصة القصيرة على وجه التحديد في مصر في فترة حكم "عبد الناصر" و "السادات"، أي في ثلاثة عقود من الخمسينيات إلى بداية الثمانينيات (...) و هي تتخذ من منظورها منطقيات منهجية حيث ترى أن الإبداع القصصي هو أكثر أشكال الإبداع ارتباطا بحركة المجتمع، و أنه غالبا ما يصطدم بعوائق و محرمات اجتماعية آنذاك، لذلك فإن مؤشرات المصادرة و الحظر و منع التداول و العقوبة بالسجن هي التي يمكن قياس درجة حرية التعبير المسموح به في المجتمع، و درجة التعبير ذات علاقة وثيقة بالقيمة النوعية للأعمال الإبداعية فهي ليست مؤشرا كميا فحسب وإنما مؤشر نوعي يمكن قياسه.

لقد عمدت الباحثة إلى تحديد حالات الكتاب المصريين الذين تعرضت أعماهم الإبداعية في مجال القصة القصيرة للحظر كليا أو جزئيا، بمنع النشر أو الرقابة أو الحذف أو السجن الشخصي، و هذا ما اضطرهم إلى الهجرة ونشر أعمالهم خارج حدود الوطن.

إن تطبيق المنهج بتقنياته التجريبية أدى إلى ربط التطور الحضاري لمجتمع ما بالتطور الإبداعي للكتابة، وأن مقياس مستوياته يكون بمدى ما يتاح لهؤلاء الكتاب من هامش حرية ضيق أو واسع في نشر أعمالهم التي تخالف منظومة القيم المستقرة في المجتمع.

---

[1] – عبد العزيز جسوس: المرجع نفسه، ص 72 .

[2] – إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص 72 .

من هذا المنظور يستخلص أن الدراسة السوسيولوجية للأدب (...) عندما تتخذ منطلقا مرتبطا بجوهر الأدب و هو التعبير عن الذات الفردية و الاجتماعية، يمكن لها أن تنجو من محدودية الدراسات الكمية التي لا تستطيع تقييم الظواهر طبقا لخواصها النوعية،[1] و يمكن الإشارة – أيضا – إلى عالم اجتماع عربي وهو "الطاهر لبيب[*]" حيث استخدم المنهج التكويني (التوليدي) في تحليل ظواهر الأدب العربي و هي ظاهرة الغزل العذري في العصر الأموي، حيث درسها من ناحية تعبيرها عن (رؤية العالم) لفئة اجتماعية و هم الشعراء العذريون، حاول أن يقيم علاقة بين ظاهرة الغزل العذري بوصفها ظاهرة متميزة في تاريخ الشعر العربي في الفترة الأموية من ناحية، وطبيعة الأبنية الاجتماعية و الاقتصادية لهؤلاء الشعراء من ناحية أخرى، ومدى نجاحهم في تقديم رؤية للعالم تعبر عن واقعهم الاجتماعي.

و هناك دراسة أخرى لشاعر وناقد مغربي و هو "محمد بنيس"، حاول فيها أن يربط بين الإبداع الشعري المغربي المعاصر و الظواهر السوسيولوجية في المغرب العربي على وجه التحديد[2]، كما عني "فتحي أبو العينين" ببحث عن صورة الفلاح المصري في روايات "عبد الرحمان الشرقاوي"، و كانت نقطة البدء عنده هي الفرض القائل: (أن الأدب يعكس الحياة الاجتماعية)، وقد حدد في البداية منهجه القائم على المنطق و الإحصاء و تحليل المحتوى الأدبي، حيث قام بإجراء عدد من الاستخبارات التي استخدمها كأساس للمقارنة بصورة الفلاح في الروايات التي حددها من واقع حياة الفلاح، و بهذا الربط بين الواقع العيني للفلاح و الواقع المقروء استطاع أن يصل إلى نتائج مفيدة مستندا إلى مقاربة الأثر الأدبي في حدود الاستناد إلى مفاهيم و منجزات علم اجتماع الأدب[3].

أما "لويس عوض" فقد أجرى بحوثا عديدة تهتم أساسا بإبراز تأثير الوسط الاجتماعي على الأثر الأدبي، فهو يحاول الربط بين الأدب و السياق الاجتماعي و التاريخي عن طريق الاستعانة بمنهج التفسير، فهو يرى أن الأدب نشاط لا ينفصل عن المجتمع، و أنه أحد أدوات التعبير الاجتماعي، فهو قد اهتم بالعوامل المؤثرة على تطور الأدب، واهتم أيضا بدراسة تاريخ الفكر المصري، وقد كان "عوض" متحمسا للمنهج التاريخي و الاجتماعي لتعليل الصلة بين الأثر الأدبي و المجتمع ليقضي على النزعات المثالية و الميتافيزيقية التي توجد في النقد الأدبي ليجعله أشد ميلا للملاحظة العلمية[4].

و اهتم "محمود أمين العالم" بإجراء دراسات على عدد من الأدباء في النصف الأول من القرن الماضي، وكانت فرضية البدء عنده فكرة أساسية مؤداها: أن الأدب للمجتمع و التعبير عنه، و أن مضمون الأثر هو الذي يستطيع وحده تحقيق هذه الغاية، وقد دفعته نزعته الماركسية إلى محاولة صياغة أراء "ماركس" في الفن والأدب

[1] – صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص من 50 إلى 53.

[*] الطاهر لبيب: عالم اجتماع تونسي رئيس جمعية علم اجتماع العرب، أعد دراسته لنيل شهادة الدكتوراه في أوروبا وكان أستاذه المشرف "غولدمان"، المرجع نفسه، ص 59.

[2] – صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص 60.

[3] - سمير سعيد حجازي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، ص 56.

[4] – المرجع نفسه: ص 60-61.

صياغة دقيقة، فاستطاع في دراسته أن يصل بهذا المفهوم إلى درجة مرضية من الدقة، إذ رأى أن مضمون الأثر الأدبي يعكس الواقع و أن البناء الفني ليس سوى شكلا لهذا المضمون، ثم واصل البحث في مسألة النقد الاجتماعي الأدبي و نال تحليل مضمون الأثر معظم دراساته،[1] بالإضافة إلى الدراسة التي قدمها "محمد علي البدوي" بعنوان (التحليل السوسيولوجي لثلاثية "نجيب محفوظ")، والتي يرى من خلالها الباحث أن نجيب محفوظ قد عالج العديد من القضايا الاجتماعية والسياسية و الاقتصادية بحس اجتماعي واع يجمع بين الفكر و الفن في قالب واحد – خاصة في الثلاثية - و على الرغم من تحيز الكاتب لتصوير واقع الحياة الاجتماعية للطبقة التي ينتمي إليها، إلا أنه كان يبرز دائما الجوانب السلبية لهذه الطبقة – أكثر من إبرازه للجوانب الإيجابية – بقصد التغيير إلى الأفضل، وعموما فالطبقة الوسطى في المجتمع هي قلب المجتمع النابض و هي التي تحوي العديد من التيارات الفكرية.

و قد تناول الباحث "محمد علي البدوي" بالتحليل ثلاثية "نجيب محفوظ" و ذلك في ضوء عدد من المفاهيم السوسيولوجية كمفهوم الطبقة، و الدور، و الشخصية، و التغير، و القيم الاجتماعية، و ذلك من خلال التركيز على الشخصية و ما تحمله من قيم اجتماعية و مدى تمثيل هذه الشخصية لبقية الفئة التي ينتمي إليها[2].

و يعتقد أن سر نجاح و رواج روايات "نجيب محفوظ" لاسيما (الثلاثية)، هو مدى تطابق شخصيات و أحداث هذه الرواية على الحياة الفردية و الاجتماعية في مصر، برؤية سوسيولوجية عميقة متجذرة عند "نجيب محفوظ"، و هذا ما يظهر جليا في شخصيات روايته المنتقاة بعناية كبيرة من واقع المجتمع، بل تمثل قطاعا عريضا من المجتمع المصري.

---

[1] – المرجع نفسه: ص 62 .

[2] – محمد علي البدوي: علم اجتماع الأدب (النظرية والمنهج والموضوع)، دار المعرفة الجامعية، مصر، (د.ط)، 2004م. ص 326.

تقديـــم :

ظهر علم اللغة الحديث أوائل هذا القرن حين نادى "دوسوسير"F. De Saussure (1857م– 1913م)، بأن موضوع علم اللغة الصحيح و الوحيد هو اللغة ذاتها و من أجل ذاتها.

وعلم اللغة ينهض في جوهره على أساسين، أولهما أنه علم Science، و ثانيهما أنه مستقل Autonomous، و لعل السبب الأول في هذين الأساسين أن أصحابه أرادوا أن يبعدوه عن كثير من العلوم، و أولها النقد الأدبي الذي يرونه (إنسانيا) (تقييميا).

و كان "دوسوسير" قد دعا إلى التفريق بين (اللغة المعنية) و (لغة الفرد)، منتهيا إلى أن علم اللغة يدرس اللغة المعنية التي تمثل الخصائص (الجمعية للمجتمع)، و لا ينبغي أن يلتفت إلى لغة الفرد لأنها تصدر عن وعي و لأنها بذلك تتصف بالاختيار الحر.

و قد أكد "بلومفليد" بعد ذلك أن دراسة المعنى هي أضعف نقطة في علم اللغة، و هذا جدير أن يؤدي إلى قطيعة بين الدرس اللغوي و الدرس النقدي، و لئن كان علم يتميز بالدقة و الموضوعية فإنه فقد إنسانيته و استحال إلى وصف محض غارق في المصطلحات و الرموز الفنية، على أن علم اللغة قد عاد إلى شيء من هذه الإنسانية الأخيرة، و ذلك حين دعا "تشومسكي" Chomsky و أتباعه التحويلين إلى نبذ الوصف السطحي، و العودة إلى التفسير العقلي للغة باعتبارها أهم ما يميز الإنسان، و باعتبارها خلاقة Créative تتكون من عناصر محدودة و لكنها تنتج تركيبات و جملا لا نهاية لها، و من ثم فهي لا تخضع للتفسير الآلي اقتداء برأي ديكارت.

و إذا كان الأمر كذلك فإن علم اللغة ينبغي أن يدرس في ضوء الطبيعة البشرية، التي تؤكد أن قدرة الإنسان على اللغة برهان على أن هناك جانبين مهمين هما الكفاءة Compétence و الأداء Performance، و هذان الجانبان كانا سببا في نشأة مصطلحي البنية العميقة و البنية السطحية، و هما مصطلحان يمثلان ركيزة البحث اللغوي الآن عند التحويليين، و قد كانا دافعا إلى الاستعانة بمباحث العقل و مباحث علم النفس.

و لكن إذا كان اللغويون قد سعوا جاهدين في أن يبتعدوا بعلمهم عن ميدان النقد الأدبي فإنهم عادوا بهذا العلم إليه من باب آخر، عادوا ليستخدموا أدواتهم اللغوية في تناول النص الأدبي، بما فيها ما يعرف اليوم بعلم الأسلوب ؟ فما هو هذا العلم ؟ و ما هو المنهج الذي ينهجه في معالجة الأدب ؟[1].

من المؤسف أن يضطر الباحث في الوطن العربي أن يقدم دراسة أولية و خطوط عامة لهذا المنهج الغربي، و تجلياته على الساحة النقدية، وكيف أفرزته مباحث علم اللغة الحديث ليكون أداة فاعلة في أيدي النقاد، في حين أن الجهود العربية المعاصرة ما زالت تقتات على إرث و إفرازات هذه المناهج الغربية، و الشاهد في ذلك ما يلمحه القارئ العربي من تطبيقات صارمة لمناهج غربية على نصوص عربية تُربِك مقاصدها و تُفقِد معناها، لأن الباحث العربي لا يزال في بدايته ليصنع هويته العربية لمسايرة الركب العلمي في مضمار البحث اللغوي الحديث و المعاصر.

[1]– عبده الراجحي: علم اللغة والنقد الأدبي، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1981م. ج1، ع الثاني، ص 116-117.

علاقة النقد الأدبي بعلم اللغة:

تعد الإرهاصات الأولى لنشأة الأسلوب و الأسلوبية متمثلة في تنبيه العالم الفرنسي "جوستاف كويرتنج" عام 1886م، على أن علم الأسلوب الفرنسي ميدان شبه مهجور تماما حتى ذلك الوقت، و في دعوته إلى أبحاث تحاول تتبع أصالة التعبيرات الأسلوبية بعيدا عن المناهج التقليدية، و إذا كانت كلمة الأسلوبية قد ظهرت في القرن التاسع عشر فإنها لم تصل إلى معنى محدد إلا في أوائل القرن العشرين، و كان هذا التحديد مرتبطا بشكل وثيق بأبحاث علم اللغة.

لقد ارتبطت نشأة الأسلوبية من الناحية التاريخية ارتباطا واضحا بنشأة علوم اللغة الحديثة، و ذلك أن الأسلوبية بوصفها موضوعا أكاديميا قد ولدت في وقت ولادة اللسانيات الحديثة و استمرت تستعمل بعض تقنياتها.

و إذا كان من المسلمات لدى الباحثين أن الأسلوبية قائمة على علم اللغة الحديث، فمن العبث القول بالأسلوبية و الحديث في المصطلح و ليس في المقدمات التاريخية، التي حولت لفظة الأسلوبية في كتابات العلماء و المثقفين دون محتواها الاصطلاحي قبل نشوء علم اللغة الحديث ذاته، و هذا يعني ألا أسلوبية قبل عام 1911م أي قبل "فرديناند دوسوسير"، لأنه أول من نجح في إدخال اللغة في مجال العلم وأخرجها من مجال الثقافة و المعرفة، أي نقل اللغة من إطار الذاتي إلى إطار الموضوعي، و عليه فإن الأرض التي خرجت الأسلوبية منها هي علم اللغة الحديث.

و من هنا يمكن القول إن مصطلح الأسلوبية لم يظهر إلا في بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة، التي قررت أن تتخذ من الأسلوب علما يدرس لذاته أو يوظف في خدمة التحليل الأدبي أو التحليل النفسي أو الاجتماعي تبعا لاتجاه تلك المدرسة أو تلك[1].

الأسلوبية و صلتها بعلم اللغة:

علاقة الأسلوبية بعلم اللغة هي علاقة منشأ و منبت، و وفق ما يرى بعض الباحثين تتحدد الأسلوبية لكونها أحد فروع علم اللغة، إلا أن اعتمادها على وجهة نظر خاصة تميزها عن سائر فروع الدراسات اللغوية.

فالأقرب إلى المنطق اعتبارها علما مساوقا لعلم اللغة لا يعنى بعناصر اللغة من حيث هي بل بإمكانياتها التعبيرية، و على هذا الأساس تكون لعلم الأسلوب الأقسام نفسها التي لعلم اللغة، و للتفرقة بين مجالي علم الأسلوب و علم اللغة قيل مثلا: إن علم اللغة هو الذي يدرس ما يقال في حين أن الأسلوبية هي التي تدرس كيفية ما يقال، مستخدمة الوصف و التحليل في آن واحد.

إن الأسلوبية الحديثة خرجت من عباءة اللغة و من مدرسة "دوسوسير" على وجه التحديد، و في الوقت الذي انفتحت فيه اللسانيات على شتى العلوم كالرياضيات و الطب و الانثروبولوجيا و الفيزياء (...)، حيث أفاد الأسلوبيون من هذا الانفتاح و هذه الإفادة هي التي أمدّت الأسلوبية بالمنهج العلمي، الذي أفضى إلى استقلالها

---

[1] – يوسف أبو العدوس : الأسلوبية الرؤية والتطبيق،دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن ط1، 2007م. ص 39.

عن اللسانيات، غير أن هذا الاستقلال لا يعني فك الارتباط و لا يعني الانفصال التام، بل يعني بالدرجة الأولى انفصالا منهجيا و استقلاليا غائبا، فلا يمكن للدارس الأسلوبي أن يتجاهل المناهج اللسانية وصفية أم تاريخية، كما لا يمكنه أن يتجاهل نتائج البحوث اللسانية النظرية أو الميدانية لأنه لا بد أن تتقاطع مع جانب من جوانب دراسته النصية، و قد يعمد الدارس الأسلوبي إلى استخدام مناهج بعيدة في ظاهرها عن الأدب و الإبداع، بل هي أقرب إلى العلوم البحتة كالمنهج الإحصائي، و لكن هذا لا يعيب الأسلوب لأن الإحصاء ليس عملا رئيسا منفردا، كما أنه ليس غاية في حد ذاته بل هو نتائج تساعد هذا الدارس على تجلية النص وكشف جماليته، و إعطاء صاحبه المكانة التي يستحقها، و في سبيل هذا يمكن أن يستخدم أي منهج من أي علم يسهم في تحقيق هذه الغاية و لا يضيره ذلك ما دام محافظا على استقلاله و ميمما صوب النص أولا[1].

و تعد الأسلوبية علم دراسة الأسلوب و بحثا دائما في الأسس الموضوعية لهذا العلم و هي مغامرة انزياحية داخل الجهاز اللغوي – في مستوياته المتباينة– مما يجعل الدوال تبتعد عن مرجعيتها في سياقاتها الأدبية و بقدر انحيازها عما وضعت له أصلا يكون نصيبها من الأدبية[2].

لقد أحرزت الثورة التي أحدثها علم اللغة الحديث قفزة نوعية دفعت بنقل النقد الأدبي و النص الأدبي معا بعيدا عن التأملات و الانطباعية الذاتية، و أن يكتسب أولهما طابع العلم و أن تتم مقاربة ثانيهما مقاربة علمية، و تكاد تتفق الدراسات التي أرخت لعلم الأسلوب على التمييز في تطويره بين مرحلتين:

أولاهما: تمتد من بداية القرن العشرين إلى منتصفه.

و ثانيهما: تمتد من منتصف القرن العشرين و ما تزال تعد بالكثير.

و قد هيمن في المرحلة الأولى عالمان كبيران هما "شارل بالي" و "ليو سبيتزر"[3].

و قد تباينت اتجاهات الأسلوبية بتباين مرتكزها الأسلوبي الذي يعتمد ثلاثة عناصر و هي: النص كبنية مستقلة عن كل ما حولها، و علاقة النص بمبدعه كونه يحمل ميسم صاحبه و فكره و شخصيته عما كان يقصده صاحب النص، أو ما تجليه بنية النص من دلالات موضوعية مستقلة عن كل ما حولها[4].

الأسلوبية التعبيرية (الوصفية) شارل بالي Charles Bally (1865م– 1947م):

يعد شال بالي من الرواد المؤسسين للأسلوبية و هي تعني عنده البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة، و الفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية التي تتلاقى لتشكيل نظام الوسائل اللغوية المعبرة، و تدرس الأسلوبية عند "بالي" هذه العناصر من خلال محتواها التعبيري و التأثيري[5].

---

[1] – يوسف أبو العدوس : الأسلوبية الرؤية والتطبيق، من ص 40 إلى 49 .

[2] – بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دراسة في الأصول و الملامح و الإشكالات النظرية و التطبيقية، مكتبة إقرأ، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2001م. ص 159.

[3] – نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب، (دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي)، ج1، دار هومة الطباعة و النشر و التوزيع بوزريعة، الجزائر، (دط)، 1997م. ص 60.

[4] – بشير تاوريريت: المرجع نفسه، ص 178.

[5] – نور الدين السد: المرجع نفسه، ص 61.

إن الأسلوبية التعبيرية تعنى بالقيم التعبيرية و المتغيرات الأسلوبية و ذلك من خلال دراسة العلاقة بين الصيغ و الفكر، فهي لا تخرج عن نطاق اللغة، و لا تتعدى وقائعها و يعتد فيها بالأبنية اللغوية و وظائفها اعتدادا وصفيا بحتا، فأسلوبية التعبير تهدف إلى دراسة القيم التعبيرية (اللغوية) الكامنة في الكلام[1].

أسس "شارل بالي" في الأسلوبية كتابين هامين هما: (في الأسلوبية الفرنسية) صدر عام 1902م و (المجمل في الأسلوبية صدر عام 1905م)، كما أصدر كتابين آخرين هما: (اللغة والحياة) عام 1913م و (اللسانيات العامة واللسانيات الفرنسية) عام 1932م.

كان "شارل بالي" يعدّ علم الأسلوب واحدا من علوم اللغة كعلم الأصوات و علم التراكيب و علم الصيغ، وكان يدعو إلى عدول علم اللغة عن المنهج التاريخي في الدراسة ليتناول عصرا محددا في تطور اللغة، معتمدا على اللغة التلقائية الطبيعية المتكلمة و هذا ما يجب اعتماده في علم الأسلوب حسب "بالي"[2].

كما كان يرى أن واقع اللغة إنما يظهر حين يقرن الباحث الملاحظة الداخلية (الاستبطانية) بالملاحظة الخارجية، مثل هذه المقارنة بين العناصر الفكرية في اللغة التي يتوصل إليها بالملاحظة الخارجية و العناصر الوجدانية التي يتوصل إليها بالملاحظة الداخلية هي موضوع علم الأسلوب.

اهتم الباحثون العرب بأسلوبية "شارل بالي" فترجموا جزءا من أعماله و لخصوا بعضها، و حاولوا تحديد اتجاهه في البحث الأسلوبي و منهجه في دراسة الأسلوب و تحديد خصائصه، حيث عرض "صلاح فضل" أراء "شارل بالي" في الأسلوبية و طريقته في تحليل الوقائع الأسلوبية في الكلام العفوي، و أوضح المباحث التي تناولها بالي بالدراسة و أرائه في الفكر و الحياة عبر اللغة، و مهمة علم الأسلوب في تحديد أنماط التعبير من خلال دراسة الوسائل و الإجراءات التي تؤدي إلى إنتاج اللغة، و أثر الظواهر الأسلوبية في المتلقي، و الانفعال المصاحب للتعبير عن مواقف أو عن صورة مجردة، و دور المعجم في البحث الأسلوبي، لأن المفردات هي مرتكز التحليل الأسلوبي عند بالي بالإضافة إلى ما يشتمل عليه المستوى الدلالي من تأثير طبيعي و تأثير ايجابي، ويرى "بالي" أن هناك مبدءا هاما في منهجه وهو أن يعمد عن طريق التجريد إلى إقامة بعض أشكال التعبير المثالية و العادية، و هي أشكال لا توجد بهذا الصفاء في أية حالة من حالات اللغة، و لا تتحول عادة إلى وقائع ملموسة، و انطلاقا منها يلاحظ ما يلي:

1- الاتجاهات الدائمة للروح الإنسانية.
2- الشروط العامة لتوصيل الفكر، فمنهج "بالي" حسب صلاح فضل لغوي بحت و فيه يعتمد التضاد الفعال، و يستخدم طريقة المقارنة و لا يكتفي صلاح فضل ببعض أراء "بالي" بل يناقشها و يشير إلى كيفية

[1] – بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 179.
[2] – نور الدين السد : الأسلوبية و تحليل الخطاب، ص 60-61.

استفادة اللغة العربية من التحليلات اللغوية و البلاغية، و المزاوجة بين الوصفي و التاريخي لاستجلاء كيفية قيام العربية بوظائفها التعبيرية و مهامها الأسلوبية[1].

لم تغفل الدراسات العربية الإشارة إلى جهود "شارل بالي" في تأسيس الأسلوبية التعبيرية، و لكنها لم تتوقف عندها كثيرا لأنها مخطوفة بملاحقة الجديد، ولم تقم في العربية دراسات أسلوبية تمثل منهج "بالي" في رصد الحدث التعبيري الشفوي و وقائعه الأسلوبية، و قد نحا البحث في اللهجات وأساليب التعبير في الأوساط الاجتماعية منحى لسانيا.

وألمح الباحث إلى (المدرسة الفرنسية) و تقنية التعبير اللغوي، و من خلال ذلك أشار إلى إسهام "شارل بالي" في تأسيس علم الأسلوب بنشره دراسات نظرية و تطبيقية، و هو يعرف علم الأسلوب على النحو التالي: (هو العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية)[2].

وقد عُني "صلاح فضل" بأسلوبية "شارل بالي"، و تحديد خصوصياتها المنهجية في مبحث جنح فيه إلى الدقة و الموضوعية في بسط أراء "بالي"، وقد حاول – أيضا – الإشارة إلى كيفية الاستفادة من الانجازات الأسلوبية في المنهج التعبيري و تطبيقها على نصوص اللغة العربية.

كما حاول "حمادي صمود" كغيره من الباحثين العرب تحديد الخصائص النظرية التي يقوم عليها اتجاه "شارل بالي" في الأسلوبية، فعرض آراءه في اللغة و علاقتها بمختلف أوجه حياة المتكلم، و هي آراء تقوم من نظريته في الأسلوب مقام الأساس، إذ لا بد لكل تصور للأسلوب من تصور مسبق لجهاز اللغة باعتبار الأسلوب حدثا تعبيرا ونشاطا لغويا.

يرى حمادي صمود: أن "شارل بالي" أسس نظرية الأسلوبية على اعتبارات جوهرية و هي:

1- جعل اللغة هي مادة التحليل الأسلوبي و ليس الكلام، فهو يركز على الاستعمالات النظرية المتداولة بين الناس، و ليس اللغة الأدبية فقط، و هكذا يخالف "دو سوسير" الذي كان يعد (نظام اللغة نسقا من الرموز الدالة تشدها شبكة من العلاقات لا اعتبار فيها للقيمة التعبيرية).
2- يرى "بالي" أن اللغة حدث اجتماعي صرف يتحقق بصفة كاملة واضحة في اللغة اليومية الدائرة على مخاطبات الناس و معاملاتهم.
3- و يعدّ كل فعل لغوي مركبا تمتزج فيه متطلبات العقل بدواعي العاطفة، بل إن الشحنة العاطفية أبين في الفعل اللغوي و أظهر بناء على تصور فلسفي يعدّ الإنسان كائنا عاطفيا قبل كل شيء.

لقد بين بالي إحساس المتكلم باللغة، و اللغة علاقة تأثير و تأثر فللبعد العاطفي حضور عند التفكير في نظام اللغة، و من هنا كان "بالي" يلح على ضرورة العلاقة بين الضوابط الاجتماعية و النوازع النفسية في نظام

[1] – المرجع نفسه: ص 61-62-64.
[2]– نور الدين السد : الأسلوبية و تحليل الخطاب، ص 64.

اللغة، فالأسلوبية ليست بلاغة و ليست نقدا و إنما مهمتها البحث في علاقة التفكير بالتعبير، و إبراز الجهد الذي يبذله المتكلم ليوفق بين رغبته في القول و ما يستطيع قوله، و لعل هذا الفهم هو ما جعل "بالي" يعرض عن دراسة اللغة الأدبية، غير أن البعد العلمي للأسلوبية و الرغبة في دراسة الخطابات الأدبية وفقها عند كثير من الباحثين الأسلوبيين الذين جاءوا بعد "بالي" جعل من الأسلوبية تحقق مطمحها، و تختص بدراسة الخطاب الأدبي تنظيرا و تطبيقا، لأن الخطاب الأدبي انجاز لغوي بني وفق أسلوب مخصوص و لا مجال لتحديد خصائص هذا الأسلوب إلا باعتماد الأسلوبية في تحليله[1].

الأسلوبية الفردية (النفسية) ليو سبيتزر Léo Spitzer (1887م-1960م):

يعد "ليو سبيتزر" أهم مؤسس للأسلوبية الفردية وإليه تشير أغلب الدراسات الغربية و العربية التي حاولت رصد تاريخ الأسلوبية و اتجاهاتها.

و مجال دراسة الأسلوبية الفردية هو علاقة التعبير بالفرد و الجماعة، كما تدرس حيثيات هذا التعبير في علاقته بالأشخاص المتحدثين به، و تحدد أيضا بواعث اللغة و أسبابها، و قد ركز "ليوسبيتزر" على دراسة الأسلوب الفردي أو أسلوب أمة عبر الأفراد، كما اهتم بدراسة اللغة و دراسة جسم العادات اللسانية الحديثة لفرد من الأفراد، بهدف الوصول إلى توضيح علاقة اللغة بالأدب من خلال جسر أقامه بين علم اللغة و الأدب[2].

إن الأسلوبية تدعو إلى الاعتقاد بأنه ما من شيء عارض في مكونات الخطاب الأدبي، و لقد قام منهج "ليو سبيتزر" على هذا الأساس، فكان منذ البداية متعدد الأبعاد، فهو يطالب باحترام بالغ لوقائع الأسلوبية في الخطاب الأدبي، و علاقة هذه الوقائع بظواهر الحياة، فهو يقول:(لا يمكن للبحث العلمي أن يكون في نظري اليوم إلا نشاطا متعدد المستويات)[3].

و أن علم الأسلوب قادر على ملء الفجوة الفاصلة بين تاريخ الأدب و علم اللغة (اللسانيات)، و على إنشاء علم للدلالات يستخدم في تحليل المجموعة المعبرة التي تولد الأثر الأدبي.

لقد حاول "ليو سبيتزر" إدراك الواقع النفسي و تحديد الروح الجماعية، وكان تحليله للأسلوب كفيل باستقراء نفس المؤلف بحيث يسوقه إلى قرارة نفس المؤلف التي تحكمت بصنع الأثر الأدبي[4].

أشارت الباحثة "عزة آغا ملك" في بحث لها بعنوان (منهجية ليو سبيتزر في دراسة الأسلوب الأدبي) لأهم القضايا في منهج "ليو سبيتزر"، و هي أنه علّق أهمية كبيرة – في مجمع أبحاثه– على الكاتب أو الفاعل المتكلم الذي يتناول اللغة بطريقة خاصة، وكانت الأسلوبية النفسية وسيلته في التعامل مع النص الأدبي، فهي عنده تكتسي أهمية قصوى لأنها تمتلك طريقة طواعية التوجيه إلى مختلف الميادين في النص، فبالأسلوبية النفسية يمكن

[1]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 64-65-66.

[2]- بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 180.

[3] – نور الدين السد: المرجع نفسه، ص 70.

[4]- المرجع نفسه: ص 68- 70.

رسم الملامح النفسية للشخص الكاتب المتكلم، و يقصد "ليو سبيتزر" بالمتكلم الكاتب المفكر والمتأمل الحالم، و دراسة الأسلوب في النص الأدبي تأخذ عنده بالمبدأ الذي يقر الخطاب الأدبي بنية مغلقة تخضع لترابط منطقي ذي خصائص، و على دارس الأسلوب في هذه الحال أن يعمد إلى اكتشاف البنية الثقافية و الجمالية للنص، انطلاقا من تحديد مختلف الحقول الدلالية التي تميز الخطاب الأدبي، كان "جان ستاروبنسكي" يري أن منهج "ليو سبيتزر" متعدد الأبعاد، فهو ينطلق من مبدأ أساسي في التحليل الأسلوبي يقر بأن لا شيء عرضيا في الشكل الأدبي، و يقر باحترام حرفية النص فقد تضمنت نظرية "ليو سبيتزر" مكانا حياتيا يقيم اعتبارا لمفهوم الحياة في النص الأدبي، و من هنا تلاقي منهجية "ليو سبيتزر" تطبيقها الأمثل في النصوص ذات الطابع (السير الذاتي)، و بمعنى آخر نجد "ليو سبيتزر" يحاول أن يكتمل في دراسة البعد الموضوعي التجريبي ببعد علائقي ترابطي، يختص ليس فقط بعلاقة الأديب مع قارئ النص أو شارحه بل بعلاقة هذا الشارح مع نفسه، فدراسة الأسلوب عند "ليو سبيتزر" تراعي المنطلقات العلمية والخطوات التالية:

1- على دارس الأسلوب أن يجلو الغموض من النص انطلاقا من معرفته التجريبية، و ذلك دون إسقاطات خارجية و استخلاص كافة مقومات أسلوب النص من النص نفسه.
2- على دارس الأسلوب الأدبي أن يثري طريقته في الممارسة والتأمل المنهجي.
3- على دارس الأسلوب أن يراعي الجانب الفلسفي و ذلك بتحديد موقفه الذاتي من العالم بكليته، فبالنسبة إلى خضوعه لموضوع معين عليه أن يؤمن الانطلاقة اللازمة من خلال عمله، و أن يضمن لنفسه تحررا شبيها بذلك التحرر الذي يشعر به الفنان عقب إتمام تحفة أو عمل رائع.
4- على دارس الأسلوب أن يراعي الجانب الإنساني الاجتماعي و ذلك بإقامة لقاء جدلي بين الكاتب و بين إنسان آخر، يوجه له البحث كل سطر فيه أن ينوه بوجود هذا الآخر و يستشهد به و يثيره.
5- على دارس الأسلوب أن ينظر إلى النص الأدبي على أنه وحدة كلية شاملة مركزها روح مبدعها الذي يضمن تماسكها الداخلي.
6- كل عنصر من عناصر هذه الوحدة الكلية يسمح بالنفاذ إلى مركز النص اعتبارا لتكامل العناصر داخله.
7- يتم النفاذ إلى عمق النص الأدبي عبر الحدس الذي يخضع للتحقيق و الاستنتاج من خلال المراوحة بين مركز النص ومحيطه[1].

و هذه الخطوات المنهجية لتحليل النص الأدبي انطلاقا من أسلوبه هي التي جعلت علم الأسلوب عند "ليو سبيتزر" في صميم النقد الأدبي، حيث عده نقدا متعاطفا و متقاطعا بين علم اللغة و النقد الأدبي[2].

1- نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب، ص 72-73- 74.

2- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (دط)، 1984م. ص 272.

و من خلال المقارنة بين "شارل بالي" و "ليو سبيتزر" باعتبار أهميتهما في تاريخ علم الأسلوب على اختلافهما الاتجاهي، فقد عمد المؤرخون إلى أن بالي في أسلوبيته وصفي و موضوعي و وضعي، أما "ليو سبيتزر" فهو: ذاتي وانطباعي و نفسي – حدسي في دراسته للأساليب.

و لكن الشاهد النقدي من هذه المقارنة أساسا هو اهتمام "ليو سبيتزر" بالنص الأدبي و وضعه لقواعد إجرائية لتحليله، و دعوته إلى ربط الصلة بين علم اللغة و النقد الأدبي عن طريق الأسلوب، فضلا عن تأثيره في بعض الأسلوبين العرب المعاصرين كما سيلاحظ لاحقا[1].

و من الجلي أن أسلوبية "ليو سبيتزر" نشأت على أنقاض أسلوبية بالي التعبيرية، و تعتمد في دراستها الكلام المتداول بين أفراد المجتمع فهي وليدة التعاملات الاجتماعية.

و ثمة تقاطع شكلي بين هاذين الاتجاهين، و هذا ما يؤكده "علي رضا" النحوي: (أن كلا من الأسلوبية الفردية و التعبيرية تلتقيان في أن كليهما يدرس الخطاب الأدبي، بهدف التحليل الأسلوبي من خلال البنى اللغوية و وظائفها داخل النظام اللغوي)[2].

إن أسلوبية الفرد حسب "حمادي صمود" تعدّ تيارا حاسما في تأسيس أسلوبية أدبية تتخذ من النص الراقي موضوعا، و تنفذ من بنيته اللغوية و ملامحه الأسلوبية إلى باطن صاحبه و مجامع روحه، و هي لهذا تعدّ منعرجا حادا بالقياس إلى مرحلة البدايات مع عالم الأسلوب "شارل بالي"[3].

و يرصد "حمادي صمود" الترجمة الذاتية لمسار "ليو سبيتزر" الفكري و بخاصة ما ورد من ذكر لها في فاتحة كتابه (دراسات في الأسلوب)، و قد أشار إلى المؤثرات التي جعلته يؤسس منهجه في دراسة الأسلوب.

و عرض الباحث "حمادي صمود" كتاب "ليو سبيتزر" (دراسات في الأسلوب) و هو على قسمين:

1- مقدمة هامة جدا كتبها الناقد "جان ستاروبنسكي" و فيه تحليل دقيق لمحتوى الكتاب.

2- متن الكتاب و هو بدوره قسمان:

أ- مدخل نظري جاء في صورة ترجمة ذاتية لحياة "ليو سبيتزر" العلمية و قد اعتمده مقدم الكتاب اعتمادا كليا.

ب- قسم تطبيقي: جربت فيه الأصول النظرية على نصوص من الأدب الفرنسي تنتمي إلى فترات مختلفة و أجناس أدبية مختلفة بعضها شعر و بعضها نثر.

و بعد وصف الكتاب عرض الباحث إلى المبادئ والمنهج الذين أصّل من خلالهما "ليو سبيتزر" اتجاهه الأسلوبي.

1- عبد العزيز جسوس: إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر، ص 76.

2 - بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 182.

3 – نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 78.

كما يتناول "عبد الفتاح المصري" في بحثه (أسلوبية الفرد) عن قضية نشأة الدراسة الأسلوبية و مطمحها إلى علمية تحليل الظاهرة الأدبية، و حاول إرجاع اتجاه الأسلوبية الفردية إلى منبعه الأصلي و هو "فرديناند دوسوسير" رائد اللسانيات الحديثة.

و قد أشار "عبد الفتاح" إلى اهتمامات الأسلوبية الفردية و الظروف التي ساعدت على ظهورها، و صاحب هذا الاتجاه و مؤلفاته و مبادئه، و منطلقاته الفكرية و منهجه في التحليل الأسلوبي و ما وجه إلى هذا الاتجاه من نقد.

كما قام صلاح فضل بتحليل مفصل لمنهج "ليوسبيتزر"، و هو يرى أن منهج "ليو سبيتزر" يمثل أهم اتجاهات التحليل الأسلوبي الذي يعتمد التذوق الشخصي، لكنه يحرص أن يعكس المثيرات التي تصل من النص إلى القارئ، و يحاول أن يحدد نظام التحليل على هذا الأساس و يتم تطبيقه على مراحل متعددة، فالقارئ مضطر لأن يطالع النص و يتأمله حتى يلفت انتباهه شيء في لغته، هذا الشيء يعد خاصية يتم التوصل إليها بالحدس إذ يهدينا إلى أهميتها الأسلوبية في النص، ثم يحاول الباحث إرجاعها إلى أصولها.

و قد لخص "صلاح فضل" أهم المعالم التي يقوم عليها منهج "ليوسبيتزر"، و أشار من خلال ذلك إلى موافقات منهج "ليو سبيتزر" لاهتمامات بعض النقاد العرب في دراستهم شخصية الأديب و بنية نصوصه.

و أشار إلى تأثير "كروتشيه" في "كارل فوسلر" و "ليوسبيتزر"، فقد كان "كارل فوسلر" يرى أن العلم الوحيد الجدير بتقديم روح حقيقية للظواهر الأسلوبية إنما هو علم الأسلوب، كما حاول تحديد وجوه الاتفاق و الاختلاف بين منهج "فوسلر" و "ليوسبيتزر" في تحليلهما الخطاب الأدبي، كما لخص منهج "ليوسبيتزر" الذي يقوم على التذوق الشخصي في التحليل، و أشار أيضا إلى أثر الباحث الايطالي "ديفوتو" في "أمين الخولي"[1].

أما المرحلة الثانية: في تاريخ الأسلوبية و التي تبتدئ من منتصف القرن العشرين، فقد عرفت تطورات و تحولات على قاعدة تمازج الاختصاصات في المعرفة الإنسانية، و هذا ما أدى اطمئنان الباحثين إلى شرعية علم الأسلوب و استقلاله بمختلف تصوراته و مفاهيمه، فتحول الاهتمام من جدلية الوضعية و الانطباعية التي هيمنت عليه المرحلة الأولى، إلى ثنائية الممارسة و التنظير لإضفاء العلمية على هذا العلم الجديد و نتائجه[2].

حيث أصبح علم الأسلوب يطلق على منهج تحليلي للأعمال الأدبية يقترح استبدال الذاتية و الانطباعية في النقد التقليدي بتحليل موضوعي أو علمي للأسلوب في النصوص الأدبية[3] وإثر ذلك تبلورت تيارات أسلوبية متعددة ومختلفة، مثلها أسلوبيون كبار أمثال "جاكبسون" و "ريفاتير" و "اولمان" و "تودوروف" وغيرهم، و ما يهم حاليا من هؤلاء الرواد هو تحديدهم لمفهوم الأسلوب عامة و لعلاقته باللسانيات خاصة و منهم "جاكبسون"، فعلى الرغم من سعيه ضمن اهتماماته اللغوية الصامتة إلى وضع أسس (علم الأدب)،

1- نور الدين السد :الأسلوبية و تحليل الخطاب، ص من 78 إلى 81.

2- عبد السلام المسدي : الأسلوب و الأسلوبية، "نحو بديل ألسني في نقد الأدب"، الدار العربية للكتاب، تونس، (د.ط).(د.ت)، ص 19.

3- محمد عبد المنعم خفاجي و آخرون، الأسلوبية و البيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، 1992م. ص 11.

بالكشف عن خصوصية اللغة الأدبية في نظريته الشهيرة حول التواصل، و التي ركز فيها على الوظيفة الشعرية، باعتبارها الخاصية الأساسية للغة الأدبية، فإنه اهتم بالأسلوب و الأسلوبية أيضا، واعتبر موضوعها هو دراسة (الوظيفة الشعرية) في اللغة الأدبية بصفة خاصة، إلا أنه يعدّ أن علم الأسلوب فرع من فروع علم اللغة[1].

الأسلوبية البنيوية (ميشال ريفاتير Michaël Riffater):

لقد كان "ميشال ريفاتير" منذ أواخر الخمسينيات حريصا على مواصلة البحث في الأسلوبية البنيوية تطبيقا و تنظيرا، فقد تبنى إرساء القواعد المنهجية الضرورية لضبط الإطار الموضوعي العلمي للدرس الأسلوبي.

تحاول الأسلوبية البنيوية دراسة العلاقات بين الوحدات اللغوية في الخطاب الأدبي، و يرتبط مفهوم العلاقات بمفهوم اللغة نفسها عند الأسلوبيين[2].

كما ترى الأسلوبية البنيوية أن النص بنية تشكل جوهرا قائما بذاته، ذا علاقات داخلية متبادلة بين عناصره، فهي ترى أن النص بنية متكاملة تحكم العلاقات بين عناصرها قوانين خاصة بها، و لا يمكن أن يكون للعنصر فيها وجود فيزيولوجي أو سيكولوجي إلا في إطار البنية الكلية للنسق، و على هذا الأساس لا يمكن تعريف أي عنصر منفصل إلا من خلال علاقاته التقابلية و التضادية بالعناصر الأخرى في إطار بنية الكل، و يقرر "ريفاتير" أن الأسلوبية تتحول إلى قوة ضاغطة تتسلط على حساسية القارئ، و ذلك عن طريق إبراز بعض عناصر السلسلة الكلامية، و من ثم حمل القارئ على الانتباه إليها، بحيث إذا ما غفل عنها تشوه النص بفقد أبعاده الجمالية، و يتجلى ذلك في اهتزازات بنيات النص لأن النص قائم على هذه البنى، و إذا قام الناقد بتحليل هذه البنى وجدها ذات دلالات خاصة، و هي التي تسمح بتقرير أن الكلام يعبر و الأسلوب يبرز و يظهر[3].

و يقسم "ميشال ريفاتير" دراسة النص الأدبي إلى مرحلتين:

1- مرحلة القراءة الأولى: و يسميها مرحلة اكتشاف الظواهر و تعيينها، و تسمح للقارئ بادراك وجوه الاختلاف بين بنية النص و البنية النموذجية القائمة في حسه اللغوي، فيدرك التجاوزات و المجازات و صنوف الصياغة.

هذه القراءة تكشف عن معنى النص من حيث إنه جملة مكونات و ليس في طاقتها أن تكشف مدلوله من حيث كونه وحدة الدلالة و منطقها.

2- مرحلة القراءة الثانية و يسميها مرحلة التأويل و التعبير، و هي تابعة للمرحلة الأولى و عندها يتمكن القارئ من الغوص في النص و الانسياق في أخطائه و أعطافه و فكه على نحو تترابط فيه الأمور و تتداعى و يفعّل بعضها في بعض[4].

---

[1]- عبد العزيز جسوس: إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر،ص 77.

[2] - نور الدين السد: المرجع نفسه، ص 83.

[3] - بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 185-186.

[4] - نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 92.

لقد تعرضت أغلب الدراسات النقدية العربية الحديثة في مجال الأسلوبية إلى إسهام "ميشال ريفاتير" في تأسيس المنهج الأسلوبي البنيوي، و قد خصه الدارسون العرب بعناية فائقة أوضحوا من خلالها فعالية منهجية في تحليل الخطاب الأدبي، وحددوا إجراءات المنهج الأسلوبي البنيوي و مصطلحاته و أبعادها المفهومية، و منها: الانزياح، و السياق، و التضاد، و القيمة الأسلوبية، و الجمل الجاهزة، و القارئ العمدة، تجد الأسلوبية البنيوية في مجال اللسانيات ضالتها، فهي من منجزات اللسانيات التطبيقية في دراسة الأدب، و تطورات الأسلوبية البنيوية بتطور البنيوية و دخولها إلى العديد من العلوم الإنسانية.

إن الانجاز الذي تقدمه الأسلوبية البنيوية على المستوى النظري هو الانطلاق من دراسة الظاهرة الأدبية و وقائعها الأسلوبية في النص ذاته، فهي ترى أن الأدب مهما تميز فهو يصدر عن رؤية تجمع شتاتها العناصر المكونة للنص، و التي تشكل اللغة محورها الأساس[1].

و يعد "إبراهيم أنيس" من الأوائل الذين قدموا المنهج البنيوي الوصفي تقديما علميا لأول مرة في تاريخ الفكر اللغوي العربي الحديث من خلال كتابيه (الأصوات اللغوية و دلالة الألفاظ)، و هي تمثل المستويات الصوتية و الصرفية و النحوية و الدلالية[2].

ويكاد يقارب الناقد "إلياس خوري" المنهج الأسلوبي البنيوي في دراسة النقدية، فهو يرى أن الكتابة النقدية هي محاولة للوصول إلى التحولات في جسد النص، و التقاطها في لحظة حركتها داخل حركة جديدة.

من هنا فهي لا تفسر التفاصيل لأنها لا تقيم في الماضي، تقدم للعلاقات عناصر ارتباط في محورين:

- الداخل: بنية القصيدة (النص) حيث تتفاعل العناصر المختلفة لتقدم لوحة متكاملة و منطقا داخليا يوجه العمل الإبداعي و يربط مفاصله.
- الخارج: حيث تقدم الكتابة النقدية مشروع رؤية أخرى تكسر منطق النص و تدرجه في منطق أكثر شمولا، منطق تحولات الواقع خارج القصيدة.

فالأسلوبية البنيوية هي واحدة من المناهج التي تسعى إلى تحليل الخطاب الأدبي تحليلا موضوعيا، و قد استطاعت أن تحقق انتشارها في الدراسات النظرية و التطبيقية العربية و حضورها بهذه الكثافة يؤكد جدارتها في ميدان النقد.

ويشمل كتاب "محمد الهادي الطرابلسي" (بحوث في النص الأدبي) ثمانية فصول وكل فصل يعد قائما بذاته، ففي الفصل الأول تجد مبحث (النص الأدبي وقضاياه) و يحاول الباحث من خلاله تحديد هوية النص الأدبي، كما جاءت عند الباحث الأسلوبي "ميشال ريفاتير" (صناعة النص)، و كتاب "كوهن" (الكلام السامي)

[1] - المرجع نفسه: ص 83-91.

[2] - بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 200.

و الكتابان صدرا سنة 1979م، و يتناول "ريفاتير" ظاهرة الأدبية في النص و يحاول تحديدها و تحديد المناهج الكفيلة ببلوغها وتحليلها تحليلا علميا[1].

و قد بلغ "شكري عياد" قمة النضج العلمي في كتابه (اللغة و الإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي) عام 1988م، لأن وظيفته لم تكن محصورة في نقل أصول الأسلوبية الغربية و مبادئها، بل كانت موجهة إلى العمل بوعي و قدرة متميزة على تأسيس علم أسلوب عربي في النقد الأدبي الحديث، الأمر الذي جعله يستيقظ كثيرا من النظريات الغربية في هذا المجال[2].

الأسلوبية الإحصائية:

المقاربة الأسلوبية تتوسل الواقع الإحصائي للنص تمهيدا لبلورة معطيات تدل على صفات الخطاب الأدبي في أدواته البلاغية و الجمالية، و تصب فيما يسمى بالتعليل الأسلوبي، و المقاربة الأسلوبية تتدرج من الإحصاء إلى البنية، و من البنية إلى الاستنساب و من الاستنساب إلى الوظيفة، فالبنية المناسبة هي البنية ذات الوظيفة.

إن الإحصاء الرياضي في التحليل الأسلوبي هو محاولة موضوعية مادية في وصف الأسلوب، يقول "فوكس": (نقيم الأسلوب كما يأتي في نطاق المجال الرياضي بتحديده من خلال مجموع المعطيات التي يمكن حصرها كميا في التركيب الشكلي للنص)[3].

ومن أهم المميزات التي تختص بها الدراسات التي تعتمد الكمية استخدام الحاسب الآلي في التحليل الأسلوبي، و لقد حققت المناهج الإحصائية الرياضية في التحليل الأسلوبي نجاحا كبيرا في مجال التحقق من شخصية المؤلف، و هذا يعني بيان صاحب العمل الأدبي في النصوص مجهولة المؤلف، كذلك النصوص التي يثار خلاف حول مؤلفها.

وقد احتفى النقد الأسلوبي العربي الحديث بالمنهج الأسلوبي الإحصائي، وكان من رواد هذا المنهج في العربية الباحث "محمد الهادي الطرابلسي" و الباحث "سعد مصلوح" [4].

يرى "محمد الهادي الطرابلسي" في معرض حديثه عن سبيل الموضوعية في الدراسة الأسلوبية أن الإحصاء شرط هام يستعان به في هذا المجال، و قوام الإحصاء التجريد الكامل لمختلف استعمالات الظاهرة اللغوية في النص المدروس .

و قد أقام "محمد الهادي الطرابلسي" بحثه (خصائص الأسلوب في الشوقيات) على أساس لغوي أسلوبي ينطلق من النص ذاته، و قد استفاد الباحث من معطيات اللسانيات و توسع في دراسة شعر "شوقي".

إن التحليل الإحصائي للأسلوب يهدف إلى تمييز السمات اللغوية فيه، و ذلك بإظهار معدلات تكرارها و نسب هذا التكرار، و لهذه الطريقة في التحليل أهمية خاصة في تشخيص الاستخدام اللغوي عند المبدع، و قد

[1] – نور الدين السد: المرجع نفسه، ص 91-92-93.

[2] – بشير تاوريريت: المرجع نفسه، ص 203.

[3]- نور الدين السد : الأسلوبية و تحليل الخطاب، ص 97.

[4]- المرجع نفسه: ص 93-97-99.

نهج "محمد العيد" في بحثه (سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور) هذا المنهج، فأقام البحث على أساس خطوتين متتابعتين متكاملتين:

الأولى: الوصف اللغوي المجرد للمثيرات اللغوية ذات القيمة الأسلوبية، و قد لجأ الباحث إلى الإحصاء لقياس معدلات تكرار المثيرات أو العناصر اللغوية الأسلوبية قلة وكثرة، واستعان في ذلك بالدراسة الأدبية التي تساعده على تحديد النص المعيار الذي يقارن به نصه المدروس، ويكون النص المعياري بمثابة الخلفية للنص المدروس.

الثانية: وصف التأثيرات الإخبارية الدلالية و الجمالية لتلك المثيرات، و يضاف إلى ذلك تحديد قيمها الأسلوبية في إبداع المعنى سواء من خلال الصيغ التي تصاغ فيها الخبرات و التجارب، أم من خلال التراكيب اللفظية التي تقدم إمكانات مساعدة على إبداع المعنى من خلال اجتماع الألفاظ في وحدة عليا[1].

و يسعى التحليل الأسلوبي في النهاية إلى تحديد السمات الأسلوبية للنص الأدبي، و تتميز هذه السمات بمعدلات تكرار عالية نسبيا و لها أهمية خاصة في تشخيص الاستخدام اللغوي عند المبدع[2].

و يقوم كتاب "سعد مصلوح" (الأسلوب) على نوع واحد من المعايير الموضوعية هو القياس الكمي أو التحليل الإحصائي للنصوص، بمعنى أنه يتبنى الأسلوبية الإحصائية في تحليل النصوص الأدبية، و بيان ذلك أن النص الأدبي عند مؤلف معين أو في جنس بعينه يمتاز عادة باستخدام سمات لغوية معينة[3].

و قد رأى "سعد مصلوح" أن جانبا من تراثنا الأدبي القديم أو الحديث لا يزال مجهول المؤلف، كما أن بعضه لا يزال موضع جدل في أمر نسبته إلى مؤلف بعينه، فكان علم الإحصاء الأسلوبي في مقدمة ما اعتمده في تحقيق نسبة النص إلى صاحبه من خلال دراسة أسلوبية إحصائية –أقامها– في الثابت والمنسوب من شعر شوقي، فكشف عما يمكن تسميته البصمة الأسلوبية التي يمتاز بها شوقي عن غيره[4].

و يعد كتابه أول كتاب يقدم تأصيلا واضحا و مستوعبا لنظرية الأسلوبيات الإحصائية يشمل الأسس النظرية و إجراءات التحليل و طرق التوظيف و الاستدلال، كما يضم أبحاثا تطبيقية و تأسيسية على أعلام الأدب العربي.

إن الأسلوبية العربية لا تزال في بداية الطريق لعدم امتلاك منظريها و مطبقيها رؤية نقدية، تنبثق من حس فني فياض يمكن الناقد الأسلوبي العربي من تصيد الأقباس الجمالية المتمردة و المختفية في روح النص، و ما يغذي الشجرة الأسلوبية بنسغها الحي هو ارتكازها إلى جذور معرفية عربية و غير عربية، و مزجها بمعطيات المعرفة الحديثة و ذلك بهدف تخطي الصور الآلية التي ظهر بها النص هيكلا جامدا[5].

---

[1]– المرجع نفسه: ص 104-105.

[2]– المرجع نفسه: من ص 100 إلى 107.

[3] – نور الدين السد : الأسلوبية و تحليل الخطاب، ص 108.

[4] – سعد عبد العزيز مصلوح: في النص الأدبي دراسات أسلوبية إحصائية، دار عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط3، 2002م. ص 117-118.

[5] – بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 206.

علاقة الأسلوبية بالنقد الأدبي:

تعد الأسلوبية مدرسة لغوية تعالج النص الأدبي من خلال عناصره و مقدماته الفنية و أدواته الإبداعية، متخذة من اللغة و البلاغة جسرا تصف به النص الأدبي من خلال مناهجها مراعية في ذلك الجانب النفسي و الاجتماعي للمرسل و المتلقي، ومن ثم فإن الدراسات الأسلوبية عملية نقدية ترتكز على الظاهرة اللغوية و تبحث في أسس الجمال المحتمل قيام الكلام عليه.

أما النقد فيعتمد في اختياره عنصري الصحة و الجمال، و الصحة مادة الكلام أما الجمال فجوهره، و تكون الأسلوبية بمثابة القنطرة التي تربط نظام العلاقات بين علم اللغة و النقد الأدبي، و هي مرحلة وسطى بين علم اللغة و الدراسة الأدبية فترتبط باللغة و الأدب على حد السواء.

إن الفارق بين النقد الأدبي و الأسلوبية يتأتى من الأدوات و الأهداف أو الغايات، فإذا كانت أدوات الأسلوبية تتوقف على اللغة فحسب، فإن النقد بعينه يعد اللغة إحدى أدواته، و إذا كان الهدف الذي تنشده الأسلوبية هو الكشف عن البناء اللغوي و ما بداخله من انزياحات عن القاعدة المعيارية، فإن الهدف هو الإجابة عن أسئلة فحواها كيف و لماذا ؟ مستعينا بكل ما بكل ما يراه من أدوات تخدم هدفه، فالنقد أداة معرفية اللاوعي و ارتياد المكبوتات فهو شاشة تعكس توترات الناقد، لأن الناقد يبدأ عمله مدفوعا بتوتر داخلي ينشأ من إرادة الوصول إلى فهم النص الأدبي و شرحه و تدبره.

و إذا كانت قضية علمية الأسلوب قد وجدت من يقول بها و يدافع عنها، فقد وجدت من يرفضها و ينفي عنها صفة العلمية و على رأس هؤلاء "كمال أبو ديب"، الذي يقول: (حتى الآن مازلت متمسكا باعتراضي المبدئي على وصف الأسلوبية بالعلم لأسباب عدة أولها نابع من طبيعة الدراسات الأسلوبية نفسها، فأنا لا أستطيع أن أوحد بين شيئين: الشيء الأول هو القول بعلمية الأسلوب، و الثاني هو أن الأسلوبية محاولة لاكتشاف الخصائص الفردية في كل كيان لغوي متشكل، (...) التي لا يمكن في النهاية أن تؤدي إلى مجموعة من القوانين التي تحكم تطور الحقل المعرفي، هناك نقطة مهمة جدا تمثل لي في أن العلم الذي يخضع لحركات سريعة كتلك التي خضعت لها الأسلوبية لا يمكن أن يكون علما[1]).

و على أي حال فإن نفي الصبغة العلمية عن الأسلوبية يحمل في طياته أبعادا أخرى، أهمها ما أهمله كثير من الباحثين الذين تصدوا لعلاقة الأسلوبية بالنقد، و وصلوا إلى قناعة مفادها أن الأسلوبية لا تقوى على الوقوف ندا للنقد كما وقفت في وجه البلاغة، و يكفي للتدليل على ذلك في هذا المقام رأي "عبد السلام المسدي"، الذي يقول: (و نحن ننفي عن الأسلوبية أن تؤول إلى نظرية نقدية شاملة بكل أبعاد الظاهرة الأدبية، فضلا على أن تطمح إلى نقض النقد الأدبي أصوليا، و علة ذلك أنها تمسك عن الحكم في شأن الأدب من حيث رسالته، بينما رسالة النقد كامنة في إماطة اللثام عن رسالة الأدب[2]).

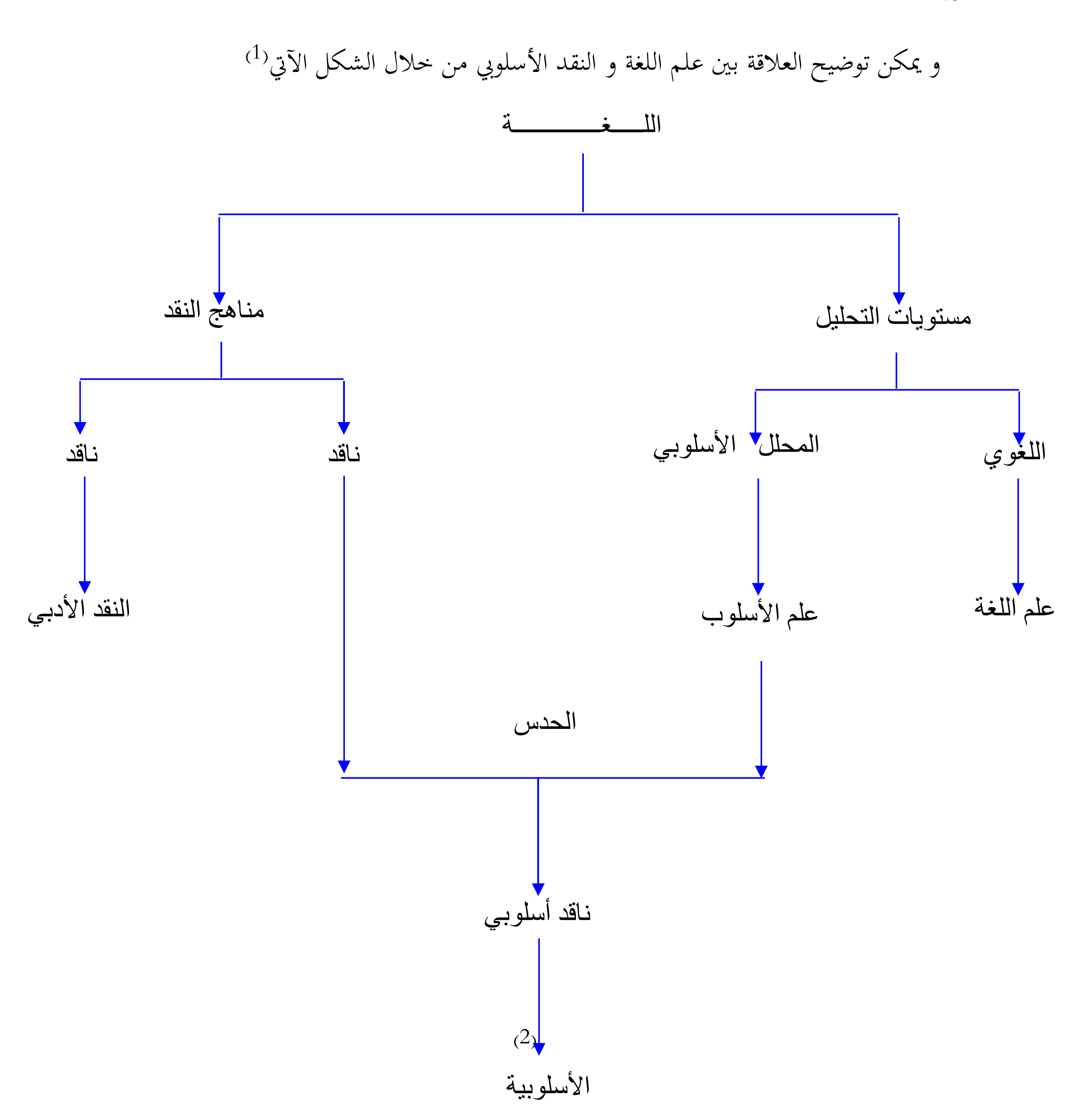
[1]- يوسف أبو العدوس : الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 56.

[2]- المرجع نفسه: ص 57.

و إذا كانت الأسلوبية لا تنطق بالحكم و لا تجيب عن سؤال مفاده لماذا ؟ فهي لا تخرج عن رأي "المسدي" الذي وصف به الأسلوبية بأنها: (لا تطمح إلا أن تكون رافدا موضوعيا يغذي النقد فيمده ببديل اختياري يحل محل الارتسام و الانطباع حتى تسلم أسس البقاء النقدي)[1]، فالأسلوبية إذن دعامة أدبية تطورية في ممارسة نقدية، و عليه فإن الأسلوبية ليست بديلا عن النقد لأن كلا منهما يقدم ما لا يقدمه الآخر في خدمة النص، و كونها ليست بديلا للنقد لا ينقص من أهميتها و قيمتها و من ثم لا تنفى عنها صفة العلمية.

[1]- عبد السلام المسدي : الأسلوب و الأسلوبية، ص 115.

و يمكن توضيح العلاقة بين علم اللغة و النقد الأسلوبي من خلال الشكل الآتي[1]



[1]– يوسف أبو العدوس : الأسلوبية الرؤية والتطبيق ص 52 - 55 – 56.

[2] – المرجع نفسه: ص 59.

في الأخير يبقى التأكيد على أن لكل أسلوبي اتجاهه و طرائقه الخاصة التي تحدد كيفية اقتحام النص لاستكشاف أبعاده، و أنه ليس ثمة طريق معبدة أو مرسومة يسلكها الناقد، فقد يستطيع ناقد الوصول إلى حقائق تغيب عن النقاد الآخرين فيدهشون للنتائج التي توصل إليها، كما أن ثقافة الناقد و تمكنه من الحركة الفكرية و روافدها الثقافية و وقوفه على نتائج الدراسات الألسنية، يسهم في إنضاج رؤيته و تسديد تحركه و يمده بمعاول التشريح، و في ضوء فهمه ماهية الأسلوب و أهدافه تتحدد وجهته في تناوله النص الأدبي[1].

و سواء أكانت الأسلوبية علما أو منهجا، فهي دعامة أدبية علمية متطورة، تسهم إلى حد بعيد في اكتشاف أغوار النص و مكنوناته، و فك طلاسمه ببصمة نقدية تختلف من ناقد إلى آخر.

[1] – عدنان حسن قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، دار ابن كثير، بيروت، لبنان، ط 1، 1992م. ص 122.

علـــم الأدب:

لقد فتح علم اللغة آفاقا واسعة أمام الفكر النقدي المعاصر لإرساء النقد الأدبي على أسس علمية و موضوعية، فيما أن علم الأسلوب قد استفاد من مفاهيم علم اللغة الحديث، و مناهجه لتأسيس مقاربة علمية موضوعية حول النص الأدبي، باعتباره المادة التي يتجسد فيها الأدب، و سعى-كذلك- إلى استخلاص القوانين الخاصة بالنص الأدبي بما يحقق خصوصيته، و بما أن علم اللغة الحديث قد فتح آفاقا جديدة لتطور المقاربة العلمية للأدب تجسدت في (علم الأدب) بصيغه المختلقة، التي اتخذتها الدعوة إلى تأسيس علم الأدب تبعا للنظريات الأدبية الأساسية، و التي تأسست حول الخطاب الأدبي، فإنه من الضروري التركيز على الشكلانية و البنيوية و الشعرية و ما قدمته أهم نظرياتها للخطاب الأدبي.

الشكلانية:

لقد عرفت الحركة الشكلانية الروسية خلال الفترة المميزة بين (1915م- 1930م) عدة مراحل يمكن الإشارة إليها باختصار فيما يلي:

1- فترة الصراعات بين أعضاء الحركة من (1916م– 1920م)، و قد توجت هذه الفترة بنشر الأبحاث التي أنجزتها جمعية (ابوياز) APOYAZ و تمثلها حلقة موسكو و جمعية دراسة اللغة الشعرية في لينينغراد.

2- فترة النضج و التطبيقات لمقولات الشكلية في أعمال و دراسات متكاملة و جدية، و هذه الفترة بين (1920م–1926م) و قد تميزت بتوطيد أسس هذه الحركة و تأسست من حلالها (حلقة براغ اللغوية).

3- و ما بين (1926م–1930م) تكثفت الضغوطات على الحركة مما أدى إلى تراجع بعض الشكلانيين عن آراءهم و أفكارهم، و هو ما أدى إلى اضطراب المقاييس نظرا للصراع بين الشيوعيين و الشكليين آنذاك، فارتأى الحاكم في روسيا أن يضع حدا لهذا الصراع فقرر سنة 1932م حل الجمعيات الأدبية كلها.

و شرع في العمل على تكوين اتحاد الكتاب السوفيت الذي تأسس سنة 1934م، و أقر الواقعية الاشتراكية مذهبا في الفن ثم كانت سنة 1936م التي ألغيت فيها الشكلية[1].

تقوم الشكلانية على جملة من المبادئ و المفاهيم الأساسية، يأتي في مقدمتها مفهوم الشكل فقد رفضوا رفضا مطلقا ما كانت تذهب إليه النظرة النقدية التقليدية من أن لكل أثر ثنائية متقابلة الطرفين هي الشكل و المضمون، و أكدوا أن الخطاب الأدبي يختلف عن غيره ببروز شكله[2].

لقد اهتم "جان كوهن" بالشكل و جعله في بؤرة اهتمامه لأن الأدب ليس علما بل هو فن، و الفن شكل و ليس شيئا آخر غير الشكل، و أن للغة الإبداعية خصوصيتها التي تميزها عن اللغة العادية، و أن جمالية اللغة الشعرية ليست اعتباطية و من محض الصدفة، بل هناك مقاييس يتم نهجها و صور تعبيرية يستعملها الشاعر كقول "السياب":

---

[1] – عرابي لخضر: المدارس النقدية المعاصرة، دار الغرب للنشر والتوزيع وهران، الجزائر، (د.ط)، 2007. ص 35- 36.

[2]– بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 33.

عَيـنَـاكِ غَـابَتَا نَخِيـلٍ سَـاعَةَ السَّحَرِ[1]

إن شاعرية هذا البيت تأتي انطلاقا من تلك الصورة (عيناك غابتا نخيل) و في ذلك خرق للقانون العام الذي تعرفه (العيون ليست غابات).

لتبتدئ الواقعة الشعرية من اللحظة التي صارت فيها (عيناك غابتا نخيل)، هناك خرق لقانون اللغة أي انزياح لغوي عند الأسلوبيين، أو صورة بلاغية عند أرباب البلاغة القديمة، و هو وحده الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي.

حدد الشكلانيون المجال الذي يجب على الناقد أن لا يتعداه، وهو أن يتجه إلى النص الأدبي في حدوده المغلقة و لا يستعين على فهمه بظروف خارجية، فالأثر الأدبي عندهم لا يبني علاقة حتى مع مبدعه، فحسب زعمهم أن إقامة علاقات مع الخلفية المرجعية باختلافها تعد عوائق تزيل فنية النص و جماليته و أدبيته و متعته، لأن هدف علم الأدب كما يقول "جاكبسون": (ليس هو الأدب في عمومه و إنما أدبيته، أي تلك العناصر المحددة التي تجعل منه عملا أدبيا)، و ما يستشف من هذا المقبوس أن النقاد الشكلانيين يرفضون كل التفسيرات الأدبية المنطلقة من العوامل التي تتصل بعلم النفس أو المستعينة بالعوامل الخارجية، و من ثم بشبه الشكلانيون النقد الذي يستعين بالعوامل الخارجية و الداخلية برجال الشرطة الذين يذهبون للقبض على شخص معين، و لكنهم لا يكتفون به، و إنما يمسكون على كل من كان معه في نفس المكان، و ربما يتعدى ذلك إلى جيرانه أو بعض المارة في الطريق كذلك.

يتمثل المبدأ الأساسي في المنهج الشكلي في استغلال الوظيفة الجمالية الذي تخضع له جميع أنماط الإبداع الخيالي و مستويات الأدب، و بهذا تكون النظرية الشكلية قد قطعت شوطا بعيدا عن دعوتها الأولى إلى استقلال الكلمة الشعرية كشيء قائم بذاته، و انتهت إلى استقلال العمل الأدبي عن نفسية مؤلفه من ناحية، و عن الموضوع الاجتماعي الذي يشير إليه بأدواته و إجراءاته الخاصة من ناحية أخرى.

إن الإحساس بضرورة إقامة علم للأدب هو الذي دفع الشكلانيين الروس إلى محاولة تأسيس شعرية حديثة، و وضع مبادئ مستمدة من الأدب نفسه حيث تكون هذه المبادئ بمثابة منهجية غير ثابتة، بل تخضع لتغيرات طبقا لمتطلبات التطبيق، و بهذا المعنى يكون المنهج الشكلي غير منطو على منهجية محددة تخضع لها الدراسات الأدبية، إذن فالشكلانيون لا يستندون إلى نظام منهجي ناجز، بل إنهم يبحثون في الواقعة الأدبية الخام نفسها وصولا إلى خصائصها من خلال مبادئ تفرضها نظامية الواقعة الأدبية [2].

إن مختلف المقاربات النصية التي تقدم بها الشكلانيون الروس كانت قد انطوت تحت مظلة الشكل و عناصره المهيمنة، و بنظر وصفي عند الشكلانيين قد تجاوزوا فيه كل معيارية، فقد وصفوا مختلف العمليات

[1]- بدر شاكر السياب: الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، (دط)، 1971م. ص 474.

[2] – عرابي لخضر: المدارس النقدية المعاصرة، من ص 14 إلى 25.

الوظيفية للنظم الأدبية و حللوا عناصرها الرئيسة، و عدلوا قوانينها لتصبح على مستوى المعارف السائدة، هو ذا الوصف العلمي للنص الأدبي الذي يتيح الفرصة لإقامة علاقات بين عناصره[1].

إن المنهج الشكلي يعدّ موضوع البحث الذي يشكل المادة التي ينبغي دراستها هي (اللغة)، لذلك يمكن ملاحظة أن التركيز على اللغة يعني الاقتصار على النص الأدبي نفسه كبنية مستقلة بذاتها، لها قوانينها و نظامها الداخلي الذي يتوجب النظر فيه، لأن جوهر و خاصية الأدب ينبغي البحث عنها في الأثر الأدبي نفسه و ليس في الأحوال النفسية للمؤلف أو القارئ[2].

و قد كان لمفهوم القيمة المهيمنة بعد نظري كبير في أعمال الشكلانيين عامة و "جاكبسون" خاصة، و بهذا يكون الأثر الأدبي إبلاغا لغويا تهيمن فيه الوظيفة الجمالية، و قد عرفها جاكبسون بأنها (عنصر يؤدي للأثر الأدبي إنها تحكم و تحدد و تغير العناصر الأخرى كما أنها تضمن تلاحم البنية)[3].

و قد عمل الشكلانيون على تحليل النص الأدبي الفني الذي قسموه إلى مستوين هما: المستوى الشكلي و المستوى الدلالي، مع التأكيد على أن هناك رابطا قويا بين المستويين، و ركزوا على الصور الشعرية بوصفها أشكالا بلاغية تنجم عن طبيعة التركيب، و ما يتضمنه من تفاعل و علاقات متينة تربط بين الكلمات و أثر ذلك في توليد الدلالات، كم تم التركيز على مستويات النص النحوية و الصوتية و الدلالية التي تتفاعل فيما بينها لتكون نسيجا واحدا، و بهذا يكون النص وكأنه كائن لغوي مؤلف من وحدات متعالقة، و مفاد هذا أنه لا يوجد شيء خارج النص، و لهذا يعالج المنهج الشكلاني الصياغة الشعرية أو الاستعارات أو الصور و يرغب في خلق علم أدبي مستقل انطلاقا من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية، و أسهم في تقدم الفكر العلمي المتصل باللغة في تعداد وظائفها، و عقد الصلة بين علم اللغة و الأدب، و استخدم مقاييس علمية في دراسة النص الأدبي[4].

و يعدّ الهدف الأساسي للبحث النقدي عند الشكلانيين هو وصف العمليات الوظيفية للنظم الأدبية بتحليل عناصرها الرئيسة و تعديل قوانينها لتصبح على مستوى المعارف السائدة، و من خلال ذلك تصبح خصوصية الظاهرة الأدبية كامنة في نوعية النظام الذي تركبت على أساسه وحدات النص، و البحث في طبيعة العلاقات القائمة بين هذه الوحدات المركبة لشبكة البنية الداخلية للنص.

و قد عمل الشكلانيون الروس على اكتشاف القوانين الشاملة التي تتحكم في الاستخدام الأدبي للغة من تركيب البناء الوظيفي حتى الصيغ الشعرية، و جمعوا بين الدراسات النقدية و الدراسات اللغوية[5].

البنيوية:

1 – بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 36.
2 – عرابي لخضر: المدارس النقدية المعاصرة، ص 42 -43 .
3 – بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 37.
4– عرابي لخضر: المرجع نفسه، من ص 46 إلى 50.
5 – بشير تاوريريت: المرجع نفسه، ص 41.

لم ينبثق المنهج البنيوي فجأة في الفكر الأدبي و النقدي و في الدراسات الإنسانية المعاصرة، و إنما كانت له إرهاصات عديدة تخمرت عبر النصف الأول من القرن العشرين في مجموعة من الحيثيات، و الاتجاهات المتعددة و المتباينة مكانا وزمانا.

و دون التوغل في جيوب الذاكرة و اختصارا لتاريخ البنيوية فإنه لا بد من ذكر أن الأب الحقيقي للحركة البنيوية في العصر الحديث هو العالم اللغوي السويسري "فرديناند دوسوسير"، على الرغم من أنه لم يستخدم كلمة (بنية) و إنما استخدم كلمة (نسق) أو (نظام)، إلا أنه يعزى إليه الفضل الأكبر في ظهور المنهج البنيوي في دراسة الظاهرة اللغوية.

وأما النزعة البنيوية اللغوية فإنها لم تظهر إلى حيز الوجود إلا عام 1928م في المؤتمر الدولي لعلوم اللسان الذي انعقد بلاهاي بهولندا، حيث قام ثلاثة علماء روس ألا وهم "جاكبسون" و "كارشفسكي" و "تروبتسكوي" بدراسة علمية تتضمن الأصول الأولى لهذه النزعة، ولم يلبثوا بعد ذلك أن أصدروا بيانا في المؤتمر الأول للغويين السلاف، الذي انعقد في براغ عام 1929م استخدموا فيه كلمة (بنية) بالمعنى المستعمل اليوم، دعوا فيه إلى اصطناع المنهج البنيوي بوصفه منهجا علميا صالحا لاكتشاف قوانين بنية النظم اللغوية وتطورها.

أما في فرنسا فقد انطلقت البنيوية مع منتصف الخمسينيات من القرن العشرين و أفلت مع مطلع السبعينيات، و مع صدور كتاب (المدارات الحزينة) سنة 1955م وكتاب (الانثروبولوجية البنيوية) سنة 1958م للمؤلف الشهير "ليفي اشتراوس" اتخذت البنيوية أشكالا متنوعة في النظرية و المنهج.

و تعدّ البنيوية نظرية لسانية و لذلك فهي تصف اللغة بأنها نظاما مستقلا و مهيكلا بعلاقاتها المحددة، فهي تيار فكري مشترك بين مجموعة من العلوم الإنسانية (علم النفس و الانثروبولوجيا)، يهدف إلى تعريف فعل إنساني مقابل مجموعة منظمة بمساعدة رياضية من الرياضيات، و يمكن تحديد البنيوية على أساس أنها التيار اللغوي الذي يعنى بتحليل العلاقات بين العناصر المختلفة في لغة ما، حيث يتم تصورها على أنها كل شامل تنتظمه مستويات محددة.

يرى "جان بياجيه" أن البنيوية في تقدير أولي مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين نظام الثنائيات، و عليها أن تفسح المجال للتقعيد الاستنباطي الذي يصنعه المنظر على أن تظل هي مستقلة عنه، كاستقلال السمفونية الموسيقية عن العازف، و أن يظل لكل حقل خاص من الأبحاث بنيته المتميزة[1].

و لهذا يتركز النقد في دراسته للأدب باعتباره ظاهرة قائمة في لحظة معينة تمثل نظاما شاملا، و الأعمال الأدبية تصبح حينئذ أبنية كلية ذات نظام، و تحليلها يعني إدراك علائقها الداخلية و درجة ترابطها و العناصر المنهجية فيها، و تركيبها بهذا النمط الذي تؤدي به وظائفها الجمالية المتعددة، و من هنا ستجد أن العنصر الجوهري في العمل الأدبي هو الذي لا يرتبط بالجانب الخارجي سواء بالمؤلف أو سياقه النفسي، و لا بالمجتمع و ضرورته الخارجية و لا بالتاريخ و صيرورته، و إنما يرتبط بما بدأ البنيويون يسمونه بأدبية الأدب أي تلك العناصر

[1]- عرابي لخضر: المدارس النقدية المعاصرة، ص من 88 إلى 96.

التي تجعل الأدب أدبا، تلك العناصر التي يمكن اعتبارها ماثلة في النص محددة لجنسه الفني، و مكيفة بطبيعة تكوينه و موجهة لدى كفاءته في أداء وظيفته الجمالية على وجه التحديد[1].

فإذا كان موضوع الأدب هو العالم فإن موضوع النقد هو الأدب، و بذلك لم يعد النقد مجالا لبروز إيديولوجيات أو نظريات مرتبطة بجوانب سياسية أو اجتماعية أو تاريخية، و هذا ما يجعل الناقد البنيوي يحتكم في قراءة الأدب إلى معايير مسبقة في ذهنه، فلا يستطيع رؤية هذا الأدب على حقيقته و لا اختبار كيفية أدائه لوظائفه التعبيرية.

و لهذا فإن مهمة الناقد ليست هي اختيار مدى مصداقية الكاتب بالنسبة لعلاقته بالمجتمع، بل أصبحت مهمته أن يختبر لغة الكتابة الأدبية، و يرى مدى تماسكها وتنظيمها المنطقي و الرمزي، و مدى قوتها أو ضعفها بغض النظر عن الحقيقة التي تزعم أنها تعكسها أو تفرضها في كتاباتها[2].

و تمثل الأعمال الأدبية برمتها أبنية كلية، فالقصيدة لا تبنى من أبيات كما توحي به النظرة السطحية المتعجلة، بل تبنى من مستويات يمكن تقسيم العمل الأدبي إليها، كالبنية الدلالية للقصيدة و البنية الإيقاعية و البنية التركيبية و التعبيرية و البنية التخيلية، و كذلك الأمر بالنسبة إلى السرديات فالرواية– مثلا – لا تتكون من فصول مرتبة فحسب، و لكن تتكون من بنية أصوات الشخصيات الفاعلة في العمل السردي، و بنية الزمان الذي تدور فيه الحوادث، و تقوم فيه تلك الشخصيات بوظائفها و أدوارها المختلفة، و بنية الخطاب السردي المتمثل في مستويات اللغة المختلفة من سرد وحوار وغير ذلك[3].

المبادئ والأهداف:

لقد تبلور الاتجاه البنيوي و اتضحت رؤيته و أصبح مقصودا بذاته منذ أن أعلن "جاكبسون" و "تينيانوف" عن المبادئ الأساسية في بيانهما سنة 1928م، و من أهم هذه المبادئ ما يلي:

1- يرتبط تاريخ الأدب بالعلوم الأخرى ارتباطا حميميا و على من يدرسه أن يلم بقوانينه ليتمكن من ربط العلاقة بين الأنظمة الأدبية الأخرى.
2- لا يفهم الأدب من خارجه لأن النص وحدة مغلقة يجب دراستها من الداخل و تحليل معطياتها الخاصة، و البحث عن قوانينها و عمل أبنيتها.
3- النص الأدبي هو الموضوع الجوهري للنقد لأنه نتاج لغوي قبل كل شيء، و لا ينبغي دراسته إلا من هذه الناحية بوصفه شبكة معقدة من العلاقات ذات الدلالة التي تقوم بينها و طبيعة القوانين التي تحكمها، فالتحليل البنيوي يركّز على الجانب اللغوي و يتعمق في دلالات الألفاظ و معاني الكلمات.

1- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص 87، 88.
2- صلاح فصل: مناهج النقد المعاصر، ص 89، 90.
3- عرابي لخضر: المدارس النقدية المعاصرة، ص 94.

أما من حيث الأهداف فإن البنيوية تمحور عملها النقدي حول البحث في القوانين و الأنساق الداخلية للعمل الأدبي، و تعامل النص كعالم ذري مغلق على نفسه و موجود بذاته، و بهذا تريد البنيوية الكشف عن لعبة الدلالات، إذ ينصب البحث عند النقاد البنيويين على اكتشاف القوانين الداخلية للنص، تلك ميزته عن اللغة العادية، و ليس النقد في هذه الحالة إلا وصفا للعبة الدلالات، و بحثا عن قوانين النص[1].

و هكذا يظل هدف البنيوية هو الوصول إلى محاولة فهم المستويات المتعددة للأعمال الأدبية، و دراسة علاقتها و تراتبها و العناصر المهيمنة على غيرها، و كيفية تولدها – وهذا أهم شيء- ثم كيفية أدائها لوظائفها الجمالية و الشعرية على وجه الخصوص.

من خلال هذا يتضح أن المنهج البنيوي اهتم في تحليله للنص الأدبي بِبُناه الأدبية، و فحص علائقها الداخلية، و ركز على دراسة لغة الآثار الأدبية و ليس في عمومها و لكن في صبغتها الأدبية و الشعورية خاصة.

و من هنا كان البنيويون يطمحون إلى تأسيس علم للأدب يكتفي بذاته، و لا ينصرف إلا لتحليل النص الأدبي تحليلا داخليا يقصي كل السياقات الخارجية و لا يعترف إلا بلغته[2].

و أهم ما يؤخذ على المنهج البنيوي أنه اكتفى بالتحليل الأفقي للنص الأدبي باعتباره نظاما لغويا مغلقا، إذ وقف النقد البنيوي عند عتبة البنية اللغوية الداخلية دون تجاوزها إلى الأنظمة الخارجية الأخرى، بما فيها المرجعيات الاجتماعية و السياسية و الثقافية و الدينية التي ينتمي إليها الخطاب.

و بهذه النزعة المتعالية – للمنهج البنيوي – فإنه يلغي التاريخ و يغترب بالإنسان في سجون النسق أو البنية أو النظام، فهو يهدف إلى خلع الأعمال الأدبية عن جذورها و قتلها، و هذا ما لا يجوز للناقد الذي يحترم عمله و يدرك طبيعته أن لا يأخذ في اعتباره السياقات المتعددة للنصوص الأدبية، لكنه يصبح مطالبا بألا يسرف في الاعتماد على هذه السياقات، فهو مطالب بأن يوظف السياق لفهم النص بدلا من أن يوظف النص لفهم و شرح السياق.

كما أن التحليل الداخلي للعمل الأدبي لن يوصل إلى القبض على الدلالة المركزية للنص، و لا يساعد على الكشف عن الرؤية، و عليه فإن المنهج البنيوي يحول النقد الموضوعي إلى مجرد تحليل وصفي وضعي ذي آفاق ضيقة لا تستوعب ما يتحرك خلف البنيات اللغوية.

و من المآخذ أيضا أن البنيوية تختزل الفكر و لا تتصل اتصالا مباشرا بالواقع الاجتماعي، بينما الواقع أن الفكر جزء من الحياة الاجتماعية، و بالتالي فإن النص الأدبي ليس منفصلا عن الممارسة الفعلية الملموسة للمبدع داخل المجتمع[3].

1- المرجع نفسه: ص 110، 112.

2- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر ، ص 94، عرابي لخضر: المدارس النقدية المعاصرة، ص 113.

3- صلاح فضل: المرجع نفسه، ص 95، عرابي لخضر: المرجع نفسه، ص 118.

و ما زاد النفور من البنيوية مغالاتها في الإيمان بالوضعية و مشايعة العلم في دقته، فلجأت إلى تطبيق طرائق كالوصف الخالص، و استنباط النتائج و استعمال الإحصاء و الجداول، فصار معجمها النقدي عصيا حتى على المتخصصين – بدل القول عن القراء – لهذا وجدت نفسها تعيش في دائرة مفرغة، و من هنا هاجمها كثير من المفكرين و النقاد سواء أكانوا عربا أم غربا، لأنها أصبحت طائلة تحت الوقوع في أسلاب البنية و ضمنيتها، و إذا كان النقد السياقي ينظر إلى الأدب على أنه رسالة بلا مدونة فإن النقد البنيوي ينظر إلى الأدب على أنه مدونة بلا رسالة.

و من هنا فإن القراءة الداخلية للنص الأدبي تطرح صعوبات لا يمكن التنكر لها، لذا لجأ بعض النقاد إلى تطبيق البنيوية التكوينية، كجواب مركزي على منهج القراءة، حيث إن كل قراءة علمية بنيوية تكوينية للنص الأدبي، يجب أن تتم من داخل المجتمع ما دام الفكر و الإبداع جزءا من الحياة الاجتماعية، و على هذا الأساس فإن البنيوية التكوينية ترفض المقولة الفارغة بأنه يمكن وصف العمل الأدبي دون اللجوء إلى محتواه[1].

و فيما يتصل بالثقافة العربية يقول "صلاح فضل":(مثّل التيار البنيوي منطلقا هاما لتجديد الخطاب النقدي في العالم العربي عبر الدوائر المنتشرة في مختلف أنحاء العالم العربي، وتمثل أبرزها في مدرسة فصول في مصر و مجموعات النقاد الشبان النشطين في الترجمة و التأليف في المغرب العربي، و يمكن أن نعتبر الكتاب الأخير لـ"عبد السلام المسدي" عن البنيوية رصدا تقريبا للتيار البنيوي في النقد العربي)[2].

ينبثق التحليل البنيوي من النص نفسه و ذلك عن طريق تأمل الناقد عناصر النص، و طرق أدائها لوظائفها و علاقات بعضها ببعض دون أن يتجاوز حدود النص إلى أي موقع آخر.

و البنيوية لا تفصل بين ثنائية (الشكل و المضمون) إذ إن المضمون يكسب مضمونيته من البنية، و ما الشكل في الحقيقة إلا بنية تتألف من أبنية موضعية أخرى توحي بفكرة المحتوى.

أما على مستوى الإجراء، فإن البنيوية تتيح للناقد القيام بعملية مزدوجة هي الاقتطاع و الترتيب، أي أنها تتوقف عند جزء من النص ترى فيه بنية موضوعية للكشف عن وظيفة هذا الجزء و صلته بالأجزاء الأخرى، و تأثيره في الكل و تأثره به.

و من المحاولات العربية الرائدة فيما يخص مدار المقاربة البنيوية للنص الأدبي محاولة "يمنى العيد"، حيث إنها تتمسك بأدوات و آليات المنهج البنيوي، و أول هذه الخطوات هي تحديد البنية أو النظر إلى الموضوع كبنية مستقلة، قد تكون هذه البنية نصا شعريا واحدا أو رواية ...إلخ.

فهي ترى أن دراسة هذه البنية (المجتمع أو النص أو مجموعة نصوص) يشترط عزلها عن مجالها الذي هو بالنسبة لها خارج، و هي خطوة هامة لأنها خطوة التحضير للعمل أي ما قبل الدخول إلى المختبر، أما الخطوة

1 – عرابي لخضر: المدارس النقدية المعاصرة،ص 120، 122.

2 – صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص 103.

الثانية فهي تحليل البنية، و يشترط في هذا التحليل أن يكون الناقد البنيوي متسلحا بالعلوم التي تخصه و لا سيما علم اللسانيات.

و في آخر التحليل، قد يصل الناقد إلى قانون عام مشترك يحكم مجموعة من البنيات النصية لنصوص متعددة، مثلما توصل "بروب" في دراسته للحكايات الشعبية إلى مفاصل واحدة اشتملت عليها تلك الحكايات الشعبية جميعها، و هي المفاصل التي نسج على منوالها بعض النقاد العرب المعاصرين قوانين أخرى في التطلع إلى الرحيق الجمالي لعالم النص الأدبي، و من تلك المحاولات كما تذكر "يمنى العيد"، محاولة الناقد المغربي "محمد بنيس" في مقاربته لظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، حيث توصل فيها إلى القول بأن المتن الشعري المعاصر في المغرب محكوم بقوانين ثلاثة هي قانون التجريب، قانون السقوط و الانتظار، و قانون الغرابة.

و يرى "محمد بنيس" أن البنيوية باتجاهاتها المتباينة تعامل النص كعالم ذري مغلق على نفسه و موجود بذاته، فتدخل تبعا لهذا المفهوم في مغامرة الكشف عن لعبة الدلالات.

و لعل رؤية هذه الحدود التي تقف عندها البنيوية في دراسة النص و اكتفائها بدراسة العلاقات القائمة على مستوى اللغة، هو ما جعل "محمد بنيس" إلى أن يعرض الاتجاه الثاني و هو البنيوية التكوينية بوصفه اتجاها جديدا للبنيوية و الشكلانية.

و ثمة صوت ثالث من أصوات النقد الأدبي العربي و هو "صلاح فضل" الذي يؤسس لمقاربة بنيوية تستهدف هذه المرة قراءة النص الأدبي انطلاقا من عدة مستويات، يؤدي تضافرها إلى الكشف عن الدلالات الخفية التي تتضمنها بنيات النص، و ذلك من خلال النظر إلى مختلف العلاقات التي تربط بنيات النص بدءا بالوحدات الصغرى كالفونيم و انتهاء بالنص الأدبي بوصفه بنية كبرى[1]، و سيأتي الحديث عن هذه المستويات المتعددة لاحقا.

الشعـرية:

تشهد بحوث الشعرية نموا متزايدا في العقود الأخيرة ترتب على طبيعة التحولات في نظرية اللغة من ناحية، مما يجعل بعض الباحثين يسم الشعرية الحديثة بأنها لغوية، و على تضافر الأفكار الجمالية المنبثقة من التجربة الخصبة للمذاهب الأدبية و المناهج البحثية الحديثة من ناحية أخرى، و بهذا يبدو سياق الحديث عن الشعرية و علم الجمال موصولا لا يكاد ينقطع، و من ثم فإن إسهام الشعرية في تشكيل بلاغة الخطاب الأدبي يعد جوهريا، كما أن مقولاتها تضل الرصيد الذي يدخره علم النص لشرح خصوصية النصوص الأدبية[2].

و بما أن هناك اهتماما كبيرا من الدراسات النقدية المعاصرة سواء عند الغرب أم العرب بمسايرة انجازات علم اللغة الحديث، فإن مواكبة هذه الانجازات و التطورات لا يخلو من صعوبة في تحديد بعض المصطلحات و لا سيما مصطلح الشعرية، الذي عرف تواترا كبيرا في الدراسات النقدية المعاصرة، حيث لا يزال عصيا لدى كثير

---

[1] بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 52-53-54.

[2]- صلاح فضل: بلاغة الخطاب و علم النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، (د.ط) 1992م. ص 53.

من النقاد لضبط مفهوم محدد له يميزه عن بعض المصطلحات المجاورة في مختلف الحقول الأدبية، و نتيجة لهذا الاضطراب في تعدد المفهومات اتسع مجال هذا المصطلح ليشمل الحديث عن شعرية الرواية، و شعرية الخطاب و شعرية الفن التشكيلي و شعرية الأماكن و الأشياء إلى جانب شعرية الشعر، و مما زاد الأمر اضطرابا و انتشارا هو ترجمته إلى لغات متعددة بمصطلحات مختلفة.

و من خلال هذا تداخل هذا المصطلح مع مفاهيم مصطلحات أخرى مجاورة، مثل الأدبية و علم الأدب و الأسلوبية و السيميائية و الجمالية.

كما أن البحث في نظرية الشعر من منظور النقد العربي المعاصر سبيل إلى تحديد الشعرية العربية انطلاقا من منظور كون الشعرية في منظور الدراسات المعاصرة علما موضوعه الشعر، و تطلق الشعرية في الاصطلاح على كل عملية إبداعية تتصف بمواصفات خاصة، تسمو بالنص الأدبي أو العمل الإبداعي إلى درجة من الرقي و التأثير من الفاعلية و الاستغراب و الهزاز و الإطراب.

و تسعى الشعرية إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، فالشعرية إذا مقاربة للأدب مجردة و باطنية في الآن نفسه، و بذلك تستطيع الشعرية أن تجد في كل علم من هذه العلوم عونا كبيرا ما دامت اللغة جزءا من موضوعاتها، و ستكون العلوم الأخرى التي تعالج الخطاب أقرب أقربائها علما[1].

و دون الدخول في تفاصيل المنطلقات الأولى و الأصول الفلسفية للشعرية و انسجاما مع الموضوع المحدد لهذا الدراسة سيتم التركيز على قوانين الخطاب الأدبي أو الخطاب الشعري بخاصة، و ذلك بالاقتصار على أبرز رواد الشعرية و النقاد المحترفين المعاصرين، و هم "تودوروف" و "رومان جاكبسون" و "جان كوهن" من أجل مقاربة علمية تتأسس عليها نظرية متكاملة لتحديد مفهوم الشعرية وكيف عالجها النقاد الثلاثة:

الشعرية عند تودوروف:

إن شعرية "تودوروف" تتحدد من خلال كل نتاجه في النقد التنظيري و التطبيقي، و تأسيسه لموضوع الشعرية في النصوص الأدبية ينبع أساسا من المفهوم الإجرائي للخطاب الأدبي، و خصائصه و مكوناته البنيوية و الجمالية، وقد اعتمد في تحليله للخطاب الأدبي عطاءات المنهج البنيوي حيث عبر عن ذلك بقوله: (نستطيع (...) تجميع قضايا التحليل الأدبي في ثلاثة أقسام بحسب ارتباطها بالمظهر اللفظي من النص أو التركيبي أو الدلالي).

و في المقاربة النقدية التي قام بها "تودوروف" للخطاب الأدبي تجده يميز بين موقفين: أولهما يرى في النص الأدبي ذاته موضوعا كافيا للمعرفة، و يعدّ ثانيهما كل نص معين تجليا لبنية مجردة، و يفصل الحديث عن هذين الموقفين:

– **الموقف الأول**: يذهب إلى أن العمل الأدبي هو الموضوع النهائي و الأوحد و الذي يمكن أن يطلق عليه التأويل، و التأويل – في الحقيقة – هو معنى النص المعالج، لكن تأويل أي عمل أدبي أو غير أدبي لذاته

[1]– عبد المنعم الوكيلي: "معالم النظرية الشعرية في العالم العربي (المصطلح والدلالة)"، البيان، رابطة أدباء الكويت، الكويت، 2007م. ص 08-10.

و في ذاته دون التخلي عنه لحظة واحدة، و دون إسقاطه خارج ذاته لأمر يكاد يكون مستحيلا، و فعالية هذا التأويل أو القراءة تتضح من خلال ربطها بين موقفين نقديين آخرين وثيقي الصلة بها، و هما: التفسير و الوصف، فتفسير نص من النصوص يشمل استبدال نص آخر بالنص الذي يقرأ، مما يؤدي إلى تنوع القراءات لنص واحد و ذلك لتعدد القراء، أما الوصف فيعني به "تودوروف" الأسلوبية، أي تطبيق أدوات اللغويات البنيوية على النصوص الأدبية.

– **الموقف الثاني**: هو الإطار العام للعلم، فالعمل الأدبي تعبير عن شيء ما و غاية الدراسة هي الوصول إلى هذا الشيء عبر القانون الشعري و طبقا لطبيعة هذا الموضوع، الذي يسعى إلى بلوغه سواء أكانت مواضيع فلسفية أم اجتماعية أم غير ذلك، و نظرية التأويل تستند في مقاربتها من النص إلى نصوص من خارجه و هي في أحيان كثيرة مقدسة، لأن المنهج يحدد مفاهيمه و أدواته التحليلية ثم يخترق النص فوق إستراتيجيته و المفاهيم التي اصطنعها لنفسه، فهو يبحث في النص عما يريد لا على ما هو كائن و ممكن، أما أدوات العلم التي تتخذ العمل الأدبي موضوعا فهي في علاقة تنافر.

لقد أعطى "تودوروف" أهمية خاصة لنظرية الأدبية و هي الأقدر في تصوره على تجاوز التعددية و الاضطراب و الاختلاف، و قد حددت الشعرية لنفسها إستراتيجية واضحة المعالم تمثلت في إستراتيجية المعرفة العلمية النظرية القائمة على الانسجام و الشمولية.

و إذا كانت النظرية الأدبية هي القطب الأساسي الأول في تعريف "تودوروف" فإن القطب الثاني هو (داخلية)، و يشير إلى مجموعة المحاولات التي استهدفت جعل موضوع الدراسة موضوعا علميا، ويتعلق الأمر بكل من علم الاجتماع و علم النفس و علم التاريخ، حيث خضعت هذه العلوم لضوابط خارجة عن نطاقها ضوابط صيغت أساسا لدراسة وقائع من جنس آخر كالواقعية الاجتماعية أو التاريخية أو الظاهرة النفسية، و تبعا لذلك عملت الشعرية على تخطي العلوم الأخرى، و ذلك بتوليد عناصر مقاربتها الجمالية من داخل العمل الأدبي ذاته.

و تهدف الشعرية إلى جانب البحث عن مجمل اللآلئ الجمالية و المتمثلة في الأدبية إلى تأسيس نظرية ضمنية للأدب، تحليل أساليب النصوص وكذا استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي، و يمكن الإشارة هنا إلى أن مجال الشعرية لا يقتصر عما هو موجود بل يتجاوز ذلك إلى إقامة تصور لما يمكن مجيئه، فالشعرية – طبقا لـ"تودوروف"– تتأسس في الأعمال المحتملة أكثر مما تتأسس في الأعمال الموجودة، و هي دعوة من "تودوروف" إلى تأسيس ما يسمى بالأدب المحتمل و المفترض، فمثل هذه الرؤية تفتح آفاقا جديدة للنظرية و تحثها على البحث المعمق في مستقبل المسيرة الأدبية، لذا يدعو "تودوروف" إلى شحن الشعرية لرؤية مستقبلية تتنبأ بالممكن و الآتي.

و هذا وقد تحدث "تودوروف" عن شعرية القراءة أو التلقي حيث أشار إلى عناية الشعرية بإنتاج النص و تلقيه، فالقراءة تعزو لنفسها مهمة وصف نظام النص الخاص، و هي تستخدم وسائل مطورة للشعرية تحدد معنى النص الخاص حيث لا تستطيع مقولات الشعرية أن تستنفذه.

و إذا كانت الشعرية عند "تودوروف" مقاربة باطنية و مجردة للأدب فهي عند "بول فاليري" عملية تحرك داخلي في الخطاب الأدبي، تتحسس خطوطه التي تذهب طولا و عرضا فتكون شبكة كاملة من العلاقات ذات فعالية متميزة أطلق عليها "فاليري" اسم الشعرية[1].

الشعرية عند رومان جاكبسون:

يمثل "جاكبسون" فصيلة نقدية متميزة في التأسيس لعلم الشعرية، و يمكن الإشارة هنا إلى فضل الشكلانيين الروس في التنبيه إلى وظيفة الناقد التي لا تتمثل في الحديث عن الأدب أو النصوص الأدبية الفردية بل في أدبيتها، و قد أدى "رومان جاكبسون" دورا أساسيا في تطوير هذا المفهوم، حيث ربطه بمفهوم الشعرية بعد أن قام بدراسة تحليلية لمقولات الرسالة الشعرية و وظائفها الست، حيث كشف بشكل خاص عن أهمية مفهوم القيمة المهيمنة لوظيفة الشعرية.

كما يرى "جاكبسون" أن كل بحث في مجال الشعرية يفترض معرفة أولية بالدراسة العلمية للغة ذلك أن الشعر فن لفظي فهو يستلزم قبل كل شيء استعمالا خاصا للغة[2].

إن ما يؤكد أن علم الشعرية قد انبثق من أرضية ألسنية هو ما يلمح بصورة واضحة في تعريف "جاكبسون" للشعرية: (فهي ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها بالوظائف الأخرى للغة، و تهتم الشعرية بالمعنى الواسع لكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، و إنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية[3]).

ويطرح "جاكسيون" تعريفا آخر يمتاز بالإيجاز: (يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية لوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما و في الشعر على وجه الخصوص) هكذا يحاول "جاكبسون" أن يكسب الشعرية نزعة علمية ما، من خلال ربطها باللسانيات حتى تكون اللسانيات منهجية للأشكال اللغوية كافة، و الشعرية تستمد هذه المنهجية في معالجة الأشكال الشعرية[4].

[1]– بشير تاوريريت: رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين و الشعراء و النقاد المعاصرين، مطبعة مزوار، الجزائر، (دط)، 2006م. ص من 43 إلى 48.

[2]– عبد المنعم الوكيلي: معالم النظرية الشعرية في العالم العربي "المصطلح والدلالة"، ص 12-13.

[3]- بشير تاوريريت:رحيق الشعرية الحداثية، ص 50-51.

[4]- المرجع نفسه: ص 51.

ومن اللافت للانتباه أن "جاكبسون" قد ظل مخلصا للأثر الألسني حتى في تأسيسه للأسلوبية البنيوية، بل ظل مطالبا بأن تعرف الشعرية باتجاهاتها المتباينة من حقول المد الألسني، و هذا ما أشار إليه "عدنان حسين قاسم" في معرض حديثه عن إصرار بعض الألسنين على الحضور القوي للدفق اللساني في عملية مقاربة شعرية النصوص و لغتها الشعرية مقاربة بناءة وناجحة، و هي الدعوة نفسها التي أشار إليها صلاح فضل في كتابه (شفرات النص).

وإذا كانت الشعرية تتحد و تتواشج باللسانيات تارة و بالأسلوبية تارة أخرى، فإنها تتضافر بالمنطق نفسه بموضوع السيميولوجيا، الموضوع الذي عدّه العلامة في المنجز النصي إشارة سابحة في فضاء من اليم الدلالي، و مهما يكن من أمر هذه العلاقات التي تربط حقل الشعرية بحقول معرفية أخرى، فإن الشعرية عند "رومان جاكبسون" تتأسس على مجموعة من العناصر إذا ما تضافرت بعضها رقاب بعض فإنها تعطينا في النهاية محصلة مفهوم الشعرية.

و لقد وجد علم الأدب وجهته الصحيحة في عبارة "جاكبسون" الشهيرة (إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب و إنما الأدبية، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا) بهذا يكون البحث منصبا على أدبية الأدب بوصفه لغة من دون التأمل في التجليات الفلسفية و النفسية و الجمالية و الإيديولوجية المنبثقة عنه.

أما فيما يخص مكونات الشعرية في ظل الحدث اللساني حيث عرضها على النحو التالي:

إن المرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه و لكي تكون رسالة فعالة فإنها تقتضي سياقا تحيل عليه و هو ما يدعى بالمرجع، و تقتضي الرسالة أخيرا اتصالا أي (قناة)، و لكل عامل من العوامل الستة المكونة للحدث اللساني تلد وظيفة لسانية، حيث ميز "جاكبسون" بين ست وظائف للغة وهي: الوظيفة المرجعية، و الانفعالية و الافهامية، و التنبيهية و الانعكاسية و الشعرية)، فالوظيفة الشعرية هي الوظيفة المهيمنة على باقي الوظائف اللغوية الأخرى، حيث قال "جاكبسون" عنها: (بأنها إحدى الوظائف الموجودة في كل أنواع الكلام، فبدونها تصبح اللغة ميتة و سكونية تماما، فالوظيفة الشعرية تدخل ديناميكية لحياة اللغة) إن اهتمام "جاكبسون" بالوظيفة الشعرية جره إلى ضرورة البحث عن المعيار اللساني ليمكنه من معرفة هذه الوظيفة، حيث عمل على تهيئة الأدوات اللازمة لكل فعل لفظي، و في هذا السياق يذكر نمطين للترتيب و هما: الاختيار و التأليف و هما مبدآن أساسيان للخطاب، فالمتكلم يقوم باختيار أحد المرادفات المتاحة ثم يسند إليها أحد المرادفات الأخرى من مجموعة أخرى، و التأليف يعتمد مقدرة المتكلم نفسه في إنتاج الجملة[1].

الشعرية المعاصرة عند عز الدين إسماعيل:

يرى "عز الدين إسماعيل" أن القصيدة شخصية مندمجة و ملتحمة و يخترق شكلها و مضمونها إحداهما الآخر إلى حد يستحيل معه فصلهما، و هي بهذا بنية شاملة أو كتلة ملتحمة تجمع بين الشكل و المضمون، وهذا

[1]- بشير تاوريريت: رحيق الشعرية الحداثية، ص من 52 إلى 57.

ما ذهب إليه "يوسف الخال" الذي عدّ القصيدة خليقة فنية جمالية لا توجد بمعزل عن مبناها الأخير، فما هي معنى محصن و ما هي مبنى محصن بل معنى و مبنى معا.

و يستخلص "عز الدين إسماعيل" من تطور مفهوم القصيدة أنها خضعت لتغيرات تجلت في أبعاد متعددة على المستوى الفلسفي و الجمالي، فأصبحت جميع العناصر المكونة للقصيدة الداخلية و الخارجية خاضعة للتطور الشامل، و المقصود بتلك العناصر: اللغة و الصورة و الإيقاع و الشكل الخارجي والموضوعات.

و الواقع أن تضافر هذه العناصر الفنية و الموضوعية قد تضافرت و تآلفت وشدت رقاب بعضها بعض، حتى أصبحت القصيدة الشعرية كيانا كاملا في البناء الشعري الذي يشكل تعبيرا عند الرؤية أو التجربة الشعرية من جهة، و وحدة المضمون و الشكل الذي ينبع من تعقد العمل الفني وتشابك عناصره من جهة أخرى، و من خلال حركة التجديد قد يصنع الشعر لنفسه جمالية ديناميكية على مستوى الشكل و المضمون، و هو ما يتأثر كل التأثر بحساسية الفرد و ذوقه ونبضه و هذا ما دعاه "عز الدين إسماعيل" بروح العصر، و التجديد عنده لا يمثل في البتر بين القديم و الجديد إنما هو تواصل دائم و مستمر إنه الحاضر و الماضي معا.

من خلال هذا يتضح أن الشعرية الحداثية عند "عز الدين إسماعيل" هي شعرية البناء و الالتحام و التوافق بين ثنائية الشكل و المضمون، و التوافق بين الحركة النفسية لعالم الإنسان المعاصر و العالم الخارجي، فهي بذلك شعرية تدعو إلى التجديد و التحديث لعصرنة عالم الواقع عن طريق الصورة و اللغة و الأسطورة و الموسيقى، و اتحاد هذه الماهيات الجزئية لهذه العناصر جميعا هو ما يخلق الشعرية المعاصرة عند "عز الدين إسماعيل"[1].

الشعرية عند كمال أبو ديب:

يمكن الإشارة إلى أن شعرية "كمال أبو ديب" هي شعرية لسانية فهو يعتمد لغة النص أي مادته الصوتية و الدلالية، كما أنه قد تأثر بالنقاد الغربيين أمثال "رومان جاكبسون" و "جان كوهن"، و استعار بعضا من مفاهيمهما حول الشعرية، و مفهوم الانزياح كوسيلة لخلق الفجوة (مسافة التوتر) لأن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية لا تنتج الشعرية، و استثمر "كمال أبو ديب" مفهوم الوظيفة الشعرية لـ"جاكبسون" و يبدو ذلك من خلال تكون الفجوة نتيجة لنوعين من الاختيار، و هو المحور الذي بنى عليه "جاكبسون" مع محور التأليف نظريته الشعرية، و لم يتأثر بـ"جاكبسون" و "كوهن" بل أيضا تأثر بأحد أهرامات منظري التلقي و هو "إيزر" الذي أشار إلى مصطلح الفجوة في أكثر من موضع.

كما أن هذا التأثير لم يكن بعيدا عن المساهمات القيمة لـ"عبد القاهر الجرجاني" أثناء حديثه عن نظرية النظم، فشعرية "كمال" هي مزيج بين المفاهيم الغربية و العربية الأصيلة.

و يمكن القول إن "كمال أبو ديب" حاول جاهدا تنمية منهجية التحليلي البنيوي السيميائي، و بخاصة من خلال مفهومي: العلائقية و الكلية و مفهوم التحول، و هو يرى أن الشعرية وظيفة من وظائف ما يسميه

[1] - بشير تاوريريت: رحيق الشعرية الحداثية، ص 107-108-116.

(الفجوة أو مسافة التوتر)، لأن لغة الشعر – دلائليا – لغة تتجسد فيها فاعلية التنظيم على مستويات متعددة، و هذا التنظيم حين ينشأ بخلق (فجوة = مسافة التوتر) على درجات مختلفة من السعة و الحدة بين اللغة الشعرية و بين اللغة اللاشعرية، و ما يمكن ملاحظته في هذا المقام أن "كمال أبو ديب" يولى أهمية خاصة لما أسماه بالفجوة أو مسافة التوتر، و هي في منظوره النقدي ميزة الشعرية لذلك فإن خلخلة الوزن لا يؤدي في نظره إلى انعدام الشعرية، و الذي يؤدي إلى غيابها هو انتفاء الفجوة مسافة التوتر، و حجته أن الشعرية تظل غائبة حتى وإن كان هناك وزن، وما يخلق الفجوة و من ثمّ فالشعرية – في نظره – هو الخروج بالكلمات عن معانيها القاموسية الجامدة والجمع بين المتنافرات.

فالشعرية بهذا المعنى ليست خصيصة تجانس و انسجام و تشابه و تقارب، بل نقيض ذلك كله اللاتجانس و اللانسجام و اللاتشابه و اللاتقارب هو ما يميز الشعرية ويطبعها بطابع خاص[1].

شعرية الانفتاح و التلقي عند عبد الله محمد الغذامي:

تحدث "عبد الله محمد الغذامي" هو الآخر عن الشاعرية في سياق حديثه عن الحداثة، و قد جاء حديثه عن الشاعرية مرتبطا بشعرية القراءة أو التلقي، مؤكدا في الوقت نفسه على انفتاح النص الشعري و على انفتاح القراءة، فقد تحدث عن الشاعر حديثا تكسوه رؤية نقدية استلهمت عطاءها النقدي من روح الحداثة، و قد تجلى ذلك في إطلاقه لمصطلح الشاعرية، و هي عنده لا تقتصر على دائرة الشعر فحسب بل عممها إلى درجة وصف اللغة الأدبية في المستويين معا الشعر و النثر، و قد عرفها بأنها (الكليات النظرية عن الأدب نابعة من الأدب نفسه هادفة إلى تأسيس مساره، فهي تناول تجديدي للأدب مثلما هي تحليل داخلي له) و الشاعرية في تصوره مثقلة بروح التمرد و عنصر الإدهاش تهوى كسر كل مألوف.

و الشعريات مهما تعددت و تنوعت فإن مرجعها كلها هو الخطاب الأدبي نفسه، فتنوع المفاهيم في ضوء وحدة المرجع أمر مفيد للأدب و الفن، ومن هنا فإن كل شعرية حتى في نهاية إطار اختلاف المفاهيم تكشف جانبا من جوانب الشعرية، حيث إن النقد عمل تراكمي دائم التصور و غير منغلق على نفسه مثل الفن منفتح عن العلوم و المنطق، و مما يفيد هنا هو تأكيد "الغذامي" لفاعلية القراءة و سلطتها على النص في نحو قوله: (الشعراء يسرقون لغتنا و مشاعرنا و أحاسيسنا ليسوغوها شعرا بيانيا يسرقون به ما تبقى منا و أخيلتنا، و ليس لنا إلا أن نسترد حقنا من سارقه فنحول النص إلينا عن طريق القراءة (...)، و كل قراءة بذلك تصبح صحيحة لأنها ليست سوى أثر دعوة الطفل إلى أمه ...).

و القارئ في ضوء تصور "الغذامي" لا يستهلك النص فحسب، و إنما يشارك بقواه العقلية و الوجدانية في صناعة النص و إنتاجه، كما تكون القراءة محكومة بالعقل الذي يضبط المفرط في عملية تلقي النص الأدبي،

[1] – المرجع نفسه: ص 116 إلى 124.

فالقارئ هو الذي يعيد إنتاج النص من جديد، و القراءة هي كتابة ثانية على كتابة أولى، تمثل الكتابة الأولى وجودا شكليا للنص في حين أن الثانية تمثل وجودا فنيا لعالم النص الأدبي[1].

[1] – بشير تاوريريت: رحيق الشعرية الحداثية، ص من 124 إلى 128.

علاقة النقد الأدبي بخطاب التلقي:

نظرية التلقي:

شغل تحليل النص حيزا كبيرا من الكد المنهجي المعاصر، و بدت المناقلة بين المناهج بأصولها المعرفية المتباينة و ركائزها الإجرائية سمة للنقد المعاصر و لاسيما نقد القرن العشرين، وأظهرت المناهج الحديثة في حركتها حول النص سعيا إلى إحكام سيطرتها عليه بوسائط متباينة، و بوتائر تنزع نحو وضع نظام منطقي محكم يتسلح بالعلوم اللسانية و المنطقية التي تقاربه مقاربة شاملة.

و من هنا بدت المناهج في حركتها حول النص و كأنما يستدرك بعضها بعضا في حركة لولبية مكوكية لا تتوقف، فما وقعت فيه المناهج السياقية من إمعان النظر في خارج النص جاءت المناهج الداخلية و لا سيما البنيوية لتصحيحه في مقاربة (للنص)، تقصي الخارج بضروبه المتنوعة نابذة المؤلف و متلقي النص، ومن ثم حدثت المناقلة الأوسع التي حاولت إحكام الطوق حول بنية الأدب بذاتية (المتلقي)، فأصبحت دائرة العمل الفني تشع من خلاله ليرسم مقاربة جديدة في خريطة النقد الأدبي الحديث و المعاصر تبدأ به، لتظهر من خلال هذه المقاربة علاقة حوارية مع النص متأثرة بحوارية العصر المعرفية.

و حول (نظرية التلقي) أو جمالية التلقي بتسميتها الأخرى هي الرهان المنهجي الذي راهنت حركة العصر المعرفية عليه، فهي مجلى للأبعاد الثلاثة (المؤلف، النص، القارئ) تصهرها جميعا في آلية القراءة الحديثة و بذلك يرى أن العمر المنهجي الحديث ينطوي على ثلاث لحظات:

لحظة المؤلف: و تمثلت في نقد القرن التاسع عشر (التاريخي - النفسي - الاجتماعي ...)، ثم لحظة (النص) التي جسدها النقد البنيوي في الستينيات من هذا القرن، و أخيرا لحظة (القارئ) أو (المتلقي) كما في اتجاهات ما بعد البنيوية و لا سيما نظرية التلقي في السبعينيات منه، و قيل في اتجاهات ما بعد البنيوية إنها جاءت لتصحح الأخطاء التي وقعت فيها البنيوية، وأبرزها الضمنية النصية، و موت المؤلف، و إهمال حركة التاريخ، فجاءت هذه الاتجاهات رد فعل حاد على هذا الانغلاق النصي.

و تمثلت هذه الاتجاهات في أربع نظريات نقدية لمرحلة ما بعد البنيوية، هي القراءة و التلقي، و التفكيك، و التأويل، و السيميولوجيا، و أن لها جميعا الدور الأكبر في الخروج إلى فضاء جديد للمقاربة النقدية المعاصرة، تنظر إلى (الملفوظ النصي) على أنه واحد من المستويات التي تفيد منها (القراءة)، و لا تختزل دور القارئ في الكشف عنه مما أحدث تطورا في النظرية الأدبية الحديثة[1].

و غير خاف على المتلقي أن أقدم مظاهر الاهتمام بنظرية التلقي في ظل البحث عن الجذور و الأصول المعرفية لهذه النظرية تبدأ مع "أرسطو"، وذلك من خلال حديثه عن (التطهير) كوسيلة لوظيفة المأساة عندما يتحول فيها البطل من الخير إلى الشر، و هذا ما يثير في الملتقي مشاعر (الخوف والشفقة) فيؤديانه إلى وظيفة

[1] – بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول و تطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م. ص 31-32.

تطهيره من هذه المشاعر، و لا أدل على ذلك من مسارح اليونان –أيضا – أثناء العروض المسرحية و ما تؤديه من دور في إقناع الجمهور (المتلقي).

كما كان لحديث البلاغيين العرب القدامى اهتمام بالتلقي في أنواع الخبر الذي يقتضي مراعاة أحوال المخاطب في حالات خلو الذهن أو التردد أو الإنكار.

و يرجع الباحثون جذور التلقي إلى أفكار ترددت سواء في النقد الإنجليزي أو الفرنسي عند أمثال "إدجار ألن بو" الذي اهتم بالقارئ والشاعر "بول فاليري".

و بناء على هذا فإن الجذور الحقيقية للتلقي اعتمادا على مفهوم "هولب" من أنها تلك النظريات أو الاتجاهات التي ظهرت أو عادت إلى الظهور خلال الستينيات، و التي حددت المناخ الفكري الذي استطاعت فيه نظرية التلقي أن تزدهر و أن تؤسس مقاربة علمية جديدة بالاهتمام في الخطاب الأدبي المعاصر، و ذلك من خلال مؤثرات يمكن إجمالها باقتضاب فيما يلي:

1- الشكلانية الروسية.
2- بنيوية براغ.
3- ظواهرية "رومان انجاردن".
4- هرمنيو طيقا "جادامر".
5- سوسيولوجيا الأدب[1].

وقبل الولوج إلى صميم موضوع نظرية التلقي و ما قدمته للظاهرة الأدبية من أجل الإمساك العلمي من زاوية التلقي، لا بد من الإشارة إلى مدرسة النقد الجديد التي ركزت على دور القارئ في تفسير النص، و ذلك من خلال الناقد الشهير "ريتشاردز" في كتابه (كيف نقرأ الصفحة) ! How to Read a page 1942م، والنقد التطبيقي Practicat criticisme 1952م، حيث قدم في كتابه الأول اعتقاده باستحالة الوصول إلى قراءة نهائية تغلق النص بحيث تصبح أية قراءة أخرى غير صحيحة، فلقد كتب يقول في ذلك: « كل القراءات لابد فيها من التخلي عن شيء و إلا فلن تصل إلى معنى أن التخلي عن هذا الشيء تنبع أهميته من شيئين بدون ذلك التخلي لن نصل إلى معنى معين، و من خلال التخلي يصبح ما نريد فهمه ماثلا أمامنا لنصل إلى كينونته الأساسية »[2] ويخلص "ريتشاردز" من هذا إلى مقولة قريبة جدا مما يقول به أصحاب نظرية التلقي، و ذلك حين كتب يقول: « إن المعنى الصحيح لنص ما نسيج أكاديمي يقل ما به كثيرا عما يجده فيه قارئ جيد».

و لقد قدم "ريتشاردز" في كتابه الثاني (النقد التطبيقي) ما يمكن أن يكون قريبا – أيضا – مما يسعى بالنقد القائم على استجابة القارئ، حيث اعتمد تجربة معملية بين مجموعة من طلابه و ذلك بتوزيع عدد من القضايا عليهم، و قد نزع منها أسماء مؤلفيها طالبا منهم التعبير عن استجاباتهم الحرة لتلك القصائد، فكانت النتيجة عددا

---

[1] - عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، مصر، (دط)، 1999م. ص 70.

[2] - المرجع نفسه: ص 70.

من الاستجابات المتباينة بل المتناقضة، إلا أنه قد واجه مشكلة في تحديد ماهية القراءة الصحيحة إذ إنه أدرك بفطنته الدور المهم الذي يمثله السياق الذي تردد في إطاره قراءة النص لدى القارئ.

أما من أثر مدرسة النقد الجديد على نظرية التلقي لدى الجيل التالي فسوف يلحظ التأكيد على أهمية دور القارئ عند كل من "كنيث بروكس" و "نور ثروب فراي"، حيث تنبأ هذا الأخير في أواخر الخمسينيات بتعدد المعنى أو لانهائيته، و هذا ما كان له أصداء في كل من التفكيكية و نظرية التلقي.

كما أن "لويز روزنيلات" و هي واحدة من المنظرين لنظرية استجابة القارئ في دراستها عن (النظرية الجديدة) أنها استفادت من بعض آراء "ريتشاردز" التي طورت اهتمامها باستجابة القارئ.

كذلك فإن الأصول النقدية للقراءة اجتهادات نقاد مدرسة جنيف من أمثال "جورج بوليه"، "جان بيير"، "إميل شتايجر"، "هلليس ميلر".

و كذلك الناقد الأمريكي "واين بوث" و الذي كان له دور لا يستهان به في نظرية التلقي، فهو يعد أحد المصادر الأساسية التي استقى منها "إيزر" مفهوم القارئ الضمني، وكان "بوث" قد طرح مفهوم القارئ الضمني في النقد الأدبي عام 1961م، كما أنه من الثابت أن "ياوس" قد حاول أن يتخطى حدود جماليات التلقي المؤسسة على علم النفس عند "ريتشاردز" و هو يستشهد بـ"رينيه ولك" متفقا معه في نقده لـ"ريتشاردز" فيما يتعلق بتصور هذا المنحى من الدراسة في تفحص معنى العمل الفني[1].

يتضح من خلال هذه الإسهامات النقدية لدى كبار نظرية التلقي في ظل الاهتمام بسلطة القارئ أنه لم يعد يمثل المتلقي دورا سلبيا استهلاكيا في صلته بالنص، ولم تعد استجابته للنص استجابة عفوية ترضي تعطشه الجمالي، وتشبع فيه نزوعه إلى التلقي الشخصي الممعن في كثافته و فرديته في آن، بل أصبح هذا القارئ مشاركا في صنع النص، تشكل استجابته للنص نسيج الموقف النقدي برمته مؤثرة في النصوص القادمة، لأن عمليات التلقي المستمر تشكل وجدان المبدع والقارئ معا.

و تنمي إحساسهما بأبعاد النص العميقة التي تظل تعطي دلالات لا نهائية تسمح بالتأويل في دائرة لا ينغلق فيها النص بل يتجدد مع كل قراءة تعد بدورها إساءة قراءة أخرى.

و قد شوهد مع بدايات النصف الأخير من القرن العشرين اتجاها نقديا مؤثرا يقوم على سلطة القارئ، و يستند إلى استجابته للنص الإبداعي وتفاعله معه من خلال آفاق من التوقعات و هو نقد جماليات التلقي، ولقد عرفت نظرية جماليات التلقي (التقبل) منذ نشأتها في ألمانيا الغربية صدى طيبا لدى كثير من الدارسين، كما أثارت حولها نقاشات ثرية جدا، و إذا كانت هذه النظرية قد ارتبطت بداياتها بجامعة (كونستانس) بجنوب ألمانيا فإن أبرز ممثليها و أشهرهم "هانز روبرت ياوس" و "فلفجانج "إيزر"، و من خلال هذين العلمين الذين عدهما النقاد كبار المنظرين للتلقي، سيتم التوقف عندهما لاستجلاء طروحاتهما النظرية و الإجرائية في أفق الإمساك العلمي

1- عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، ص من 69 إلى 73.

بالظاهرة الأدبية و تجلياتها في خضم الجهود النقدية المعاصرة، للإحاطة بها من عدة زوايا تتأسس عليها معرفة علمية دقيقة تسهم إلى حد كبير في خطاب التلقي[1].

و بما أن نظرية التلقي ترتبط بالصيرورة التاريخية التي عرفها الفكر الألماني في المستويين الأدبي و النقدي، فليس معنى هذا أن التلقي مختص بأدب ألمانيا دون غيره من الآداب الإنسانية الأخرى، و ذلك أن القصد الفلسفي و النظري الذي اتخذته نظرية التلقي في ألمانيا و ما نتج عن ذلك من فرضيات نظرية و ممارسات تطبيقية هو الذي جعل من ألمانيا المرجع الأساسي في تلك الفعالية النظرية، بل فرضت نفسها في تاريخ الفكر النظري و الأدبي و النقدي المعاصر، و في تاريخ المناهج النقدية المعاصرة كذلك، و عليه فإن كل الدراسات التي تهتم بموضوع نظرية التلقي لابد و أن تمر عبر إنجازات المدرسة الألمانية في ذلك.

كيف يمكن للباحث في النقد الأدبي العربي أن يتعامل مع هذا الإجراء النظري و ما نتج عنه من ممارسات و استنتاجات هامة عرفت طريقها في مسالك الآداب الألمانية و الأوروبية، و في نصوص و ظواهر أدبية محاطة بمختلف الإنجازات النظرية المتراكمة حولها و فيها ؟.

هل يكفي الاطلاع و معرفة تلك النظرية في بنيتها الخاصة و في مراجعها المركزية المحددة مثل هذه المصادر التي تجمع إليها خلاصة تجربة طويلة، و تناقش آراء و كتب كثيرة في سياق تاريخها المتداخل مع مختلف العلوم الإنسانية و العلمية و الاجتماعية و غيرها ؟.

إن البحث بأدوات منهجية و تصورات نظرية خارجة عن صورة تاريخ المعرفة العربية يتطلب إدراكا عميقا للبعد الابستمولوجي و السياق المعرفي للعملية التي يهدف النقاد العرب استنباتها أو تأصيلها في أنساق المعرفة العربية الأدبية و النقدية بحيث تستوعب بشكل يغني عالمنا النظري و المنجز في فعلنا الأدبي[2].

هانز روبرت ياوس (H.R.Yauss):

صاغ الناقد الألماني "هانز روبرت ياوس" مجموعة من المقترحات في نهاية الستينيات عدت الحجر الأساس لنظرية جديدة في فهم الأدب وتفسيره و الوقوف عند إشكالاته، وقد صيغت هذه المقترحات في محاضرة عام 1967م في جامعة كونستانس بعنوان (لماذا تتم دراسة تاريخ الأدب[3] ؟).

لقد كان "ياوس" واحدا من مجموعة من الأساتذة الأكاديميين بجامعة كونستانس و كان عضوا بارزا في الدراسات الأدبية، فهذه المجموعة من الأكاديميين تحاول إعادة النظر في قوانين الأدب الألماني، و قد شرح "روبرت ياوس" في مقال له بعنوان «التغيير في نموذج الثقافة الأدبية» نشره عام 1969م، العوامل التي أدت إلى ظهور نظرية التلقي في ألمانيا كان من أهم ما جاء فيه ما يلي:

1– عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، ص98 .

2– أحمد بوحسن: في المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمان للنشر و التوزيع، الرباط، المغرب، ط1، 2004م. ص 21-22.

3 – بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول و تطبيقات، ص 44.

1- عدم الاستجابة لأوضاع جديدة فرضت تغييرا في النموذج مما جعل جميع الاتجاهات –على تباينها– تستجيب للتحدي.
2- السخط العام تجاه قوانين الأدب و مناهجه التقليدية السائدة و الإحساس بتهالكها.
3- حالة الفوضى و الاضطراب السائد في نظريات الأدب المعاصرة.
4- وصول الأزمة الأدبية خلال فترة المد البنيوي إلى حد لا يمكن قبوله و استمراره، وكذا الثورة المتنامية ضد الجوهر الوصفي للبنيوية.
5- ميول و توجه عام في كتابات كثيرة نحو القارئ بوصفه العنصر المهمل في الثالوث الشهير (المبدع/ العمل/ المتلقي).

و قد ارتبط هذا التمرد المنهجي في ألمانيا بعملية تقديم جديدة لمناهج التعليم في مجال الأدب و اللغة، وهناك وثيقة صدرت 1969م بعنوان (وجهات نظر لدراسة جرمانية مستقبلية) تتحدث عن حقل الدراسات الألمانية بوصفه تخصصا ضارا، وتحاول العثور على حل للتعاسة المهيمنة.

و لما كانت هذه الوثيقة عبارة عن مجموعة من المقالات فقد ختمت المذكرة من أجل إصلاح دراسة (الأبنية و الأدب) تقترح إحداث تغيرات جذرية في البرامج الأكاديمية و قد وقع على هذه الوثيقة عدد من الباحثين الذين صاروا فيما بعد من أبرز منظري التلقي مثل "ياوس" و "إيزر".

فقد كان مقال "ياوس" سابق الذكر المعنون ب «التغيير في نموذج الثقافة الأدبية» قد ألمّ بالخطوط الأساسية لتاريخ المناهج النقدية، وانتهى إلى أن هناك بدايات لثورة فعلية في الدراسات الأدبية المعاصرة.

و "ياوس" في موقفه المعارض لما نظر إلى العمل الفني بمنأى عن تاريخيته يؤكد أن دراسة الأدب ليست عملية تنطوي على تراكم تدريجي للحقائق و الشواهد التي يقررها كل جيل من الأجيال المتعاقبة للمعرفة، و حقيقة الأدب أن التطور تشخصه قفزات نوعية ومراحل من القطيعة و منطلقات جديدة.

لقد بدأ "ياوس" يركز على السمعة السيئة التي أصابت تاريخ الأدب حيث يقول:« إن تاريخ الأدب في عصرنا هذا يكاد يزداد سقوطا في اتجاه الازدراء دون أية جريرة، لقد تم النظر إلى هذا الفرع القيم من الدراسات في المئة و الخمسين سنة الأخيرة بطريقة خاطئة تدل على الانحدار الدراسي، بل لقد اختفى التاريخ الأدبي تماما من المقرر الدراسي في الجامعة»[1]، ولقد عزا "ياوس" أزمة الأدب – في أواخر الستينيات– إلى إهمال الأفكار القديمة الخاصة بعلم تاريخ الأدب محاولا وصل الماضي بالحاضر، كان اهتمام "ياوس" و هدفه الأساسي هو العمل على إعادة التاريخ إلى المراكز الأولى من الدراسات الأدبية، وكان ذلك ينبني على أمرين:

الأول: أن الأساس المنطقي للاشتغال المستمر بالأدب مفتقد خاصة حين يؤخذ في الحسبان توقف أنماط التفسير القديمة.

[1] - عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، ص 103.

الثاني: المحافظة على نوع من الصلة الحيوية بين نتاج الماضي و اهتمامات الحاضر[1].

وطرح "ياوس" مفهوما إجرائيا جديدا أطلق عليه (أفق انتظار القارئ) أو ما يعرف (بأفق التوقعات)، فهل يمثل الفضاء التي تتم من خلاله عملية بناء المعنى و رسم الخطوات المركزية للتحليل، و دور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق التأهيل الأدبي الذي هو محور اللذة ورواقها لدى جمالية التلقي، ووجد "ياوس" في افتراضات "غادامير" الأساسية في العملية التأويلية سندا لمنهجيته، وقد جعل "غادامير" العملية التأويلية خاضعة لثلاث وحدات متلازمة هي الفهم و التفسير و التطبيق، و حاكى "ياوس" هذه اللحظات الثلاث في تحديده لدلالة التأويل الأدبي.

و مفهوم أفق الانتظار لديه هو استنطاق لمفهوم الأفق التاريخي لدى "غادامير"، و مما يجدر ذكره أن كثيرا من المفاهيم التي أعادت نظرية التلقي بناءها في مجال الأدب وتلقيه قد استعملت إما في المجال التاريخي أو الفلسفي أو في الدراسات الأدبية، فللنظرية الفضل في تشغيل المفاهيم غير الأدبية في مجال الأدب.

و افترق "ياوس" عن ظاهراتية "هوسرل" و أعاد النظر في مقوم التاريخ، فتأريخ الأدب عند البنائيين هو تاريخ التطور الداخلي للبنية، إلا أن "ياوس" وضع التطور خارج البنية في السلسلة التاريخية للتلقي في تصور جديد لتاريخ الأدب يترجم مفهوم تأريخ التلقي بوساطة مفهوم أفق الانتظار.

وتتألف الأنظمة المرجعية لأفق الانتظار حسب "ياوس" من ثلاثة عوامل رئيسة هي:

1- التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عند الجنس الذي ينتمي إليه النص.
2- شكل الأعمال السابقة وموضوعاته التي يفترض معرفتها.
3- التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية أي التعارض بين العالم التخيلي و الواقع اليومي.

وفضلا عن هذا أشار "ياوس" إلى مفهوم (تغير الأفق) أو بناء (الأفق الجديد) باكتساب وعي جديد يدعوه بالمساحة الجمالية، أي المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفا و العمل الجديد حيث يمكن للمتلقي أن يؤدي إلى تغيير الأفق بالتعارض الموجود مع التجارب المعهودة، حيث يخيب ظن المتلقي في مطابقة معاييره السابقة مع معايير العمل الجديد، و هذا هو الأفق الذي تتحرك في ضوئه الانحرافات أو الانزياح عما هو مألوف، و لا شك في أن مدونة التغيرات في الفهم تصب في إطار الخصائص النوعية للأجناس الأدبية بحكم هيمنة القارئ الجديدة ودورها الفاعل في نظرية الأدب، و ليصبح تاريخ الأدب تاريخا لتأويلاته فقد كان "ياوس" يرى أن تاريخ الأدب الإيجابي والموضوعي هو السعي الواعي إلى تجديد القوانين والسنن.

و تتم عملية بناء المعنى و إنتاجه داخل مفهوم أفق الانتظار، حيث يتفاعل تاريخ الأدب و الخبرة الجمالية بفعل الفهم عند المتلقي، و نتيجة لتراكم التأويلات (أبنية المعاني) عبر التاريخ تحصل السلسلة التاريخية للتلقي التي تقيس تطورات النوع الأدبي و ترسم خط التواصل التاريخي لقرائه، و إن لحظات (الخيبة) التي تتمثل في مفارقة أفق

[1] – المرجع نفسه: ص من 99 إلى 103.

النص للمعايير السابقة التي يحملها أفق الإنتظار لدى المتلقي هي لحظات تأسيس الأفق الجديد، و أن التطور في الفن الأدبي إنما يتم باستمرار باستبعاد ذلك الأفق و تأسس الأفق الجديد[1].

و يفترق مفهوم (خيبة الانتظار) عن مفهوم (كسر التوقع) الذي جاء به الشكلانيون الروس في أن (كسر التوقع) هو المقصدية الفنية للانزياحات الأسلوبية، فهي إذن رهينة بالملفوظ اللساني و بنية الأدب، أما مفهوم خيبة الانتظار فهو مفهوم يشيده المتلقي لقياس التغييرات أو التبدلات التي تطرأ على بنية التلقي عبر التاريخ، و بدت مرجعية "ياوس" (التاريخية) مرجعية للفهم فهي «تمتاز عن التأريخية التقليدية قبل كل شيء بالتفكير المنهجي حول تاريخانية الفهم، و هذا الفهم يتطلب أن نضطلع بمهمة تحقيق التوافق بين أفقي الماضي والحاضر لكي نحقق من جديد الفهم والتفسير والتطبيق».

و بانت من خلال جهد "ياوس" لحظة جديدة في قياس تطورات بنى الأنواع الأدبية قائمة في قواعد تفسيرها على البعدين التزامني و التعاقبي عبر جمالية التلقي.

فولفجانج إيزر (Wolfgang Iser):

يعد "إيزر" أحد أقطاب جامعة كونستانس الذي أسهم في تطوير نظرية التلقي و وضع أسسها، و لم يكن منحاه فلسفيا أو تاريخيا كما هو واضح عند "ياوس"، وقد اعتمد مرجعيات متنوعة غزت فرضياته، كمفاهيم الظاهراتية و على علم النفس و اللسانيات و الانتروبولوجيا، و أفاد من أعمال "الغاردن" الفيلسوف البولندي، و خطا "إيزر" خطوات أكثر إيغالا في إشراك الذات المتلقية في بناء المعنى بوساطة فعل الإدراك، و أن هذا الإسناد إلى الذات في تقرير المعنى و الكشف عنه هو ما اصطلح عليه "هوسرل" بالقصدية، فالقراءة لديه نشاط ذاتي نتاجه المعنى الذي يرشحه الفهم و الإدراك، و أن المعنى الخفي و المحمول النهائي للنص قد كف عن الحضور طبقا لجمالية القراءة لديه[2].

و لقد كان "إيزر" يشارك "ياوس" تدعيم ركائز نظرية جماليات التلقي، حيث عدت أفكارهم و مقترحاتهم على مشارف السبعينيات تأسيسا لنظرية جديدة في فهم الأدب.

كان "ياوس" و "إيزر" يتفقان في العموم أو الكليات و يختلفان في الخصوص أو التفاصيل، بمعنى أنه إذا كان "إيزر" ينطلق من البداية التي انطلق منها "ياوس" و المتمثلة في الاعتراض على أسس المقاربات البنيوية و النصوصية بعامة، والتشديد على أهمية دور التلقي في قضيتين أساسيتين هما: تطور النوع الأدبي، وبناء المعنى، غير أن بداية التحول في الاهتمام كانت عندما اهتم "ياوس" بتاريخ الأدب، و تطور النوع مركزا جهوده في مراجعة نظرية الأدب.

بينما اهتم "إيزر" بقضية بناء المعنى و طرائق تفسير النص من خلال اعتقاده أن النص ينطوي على عدد من الفجوات، التي تستدعي قيام المتلقي بعدد من الإجراءات لكي يكون المعنى في وضع يحقق الغايات القصوى

---

[1] – بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول و تطبيقات، ص 44-45-46.

[2] – بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول و تطبيقات، ص 47- 48.

للإنتاج، و هو يكشف بذلك عن أن النص يتضمن حتمية تشكل ركنا أساسيا من وجوده، إنها ماثلة فيما يطلق عليه "إيزر": القارئ الضمني و هو ما يشكل طلب نظريته على ما يرى لاحقا.

كان "إيزر" مؤمنا بحتمية دور القارئ بوصفه مشاركا أساسيا في بناء النص، لقد كتب يقول:«لكي يكون الإبداع ذاتيا نابعا من الرواية، فإن المؤلف يحتاج إلى معاونة مباشرة من الشخص الذي يدرك هذا الإبداع و هو ما نسميه القارئ».

و "إيزر" له أعمال كثيرة يمكن للدارس أن يتفهم أبعاد نظريته في القراءة من خلالها، من هذه الأبحاث والدراسات مقال شهير صدر له في 1970م بعنوان (بنية الجاذبية في النص)، و قد ترجم هذا المقال إلى الإنجليزية بعنوان: (الإبهام واستجابة القارئ للأدب الخيالي النثري).

ثم ظهر في سنة 1972م كتاب لـ"إيزر" بعنوان (القارئ الضمني)، ثم كتاب (فعل القراءة) سنة 1976م، و الكتاب الأخير يشمل – تقريبا – على معظم ما قدمه "إيزر" من أفكار حول نظريته في التلقي.

كانت مشكلة المعنى لدى القارئ هي المنطلق الحقيقي لاهتمامات "إيزر"، و كان السؤال المطروح آنذاك كيف يكون للنص معنى لدى القارئ ؟ وهل ثمة معنى حقيقي للنص ؟ فرأى المعنى في إطار كونه نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ، أي بوصفه أثرا يمكن ممارسته و ليس موضوعا يمكن تحديده.

اعتمد "إيزر" في مناقشته لقضية المعنى قصة متكررة للروائي الأمريكي "هنري جيمس"، نشرت عام 1896م بعنوان: « الصورة في السجادة »، و في القصة معالجة واضحة لقضية المعنى، ومضمون هذه القصة – بإيجاز – أن شابا ناقدا، كلف بكتابة تقرير عن رواية ألفها "فيريكر" الذي كان محل إعجاب هذا الناقد، وبعد فترة التقى الناقد الشاب و الكاتب فقال له الكاتب إن نقده لطيف، إلا أنه غفل عن النقطة الرئيسة كما فعل الآخرون، هذه النقطة التي يعمى عنها البصر لأنها بديهية، إن « الخدعة» هي مفتاح لروايته كلها، وعندئذ قرر الناقد أن يبحث عن هذه الخدعة مع صديقه المفضل "كور فيك" و خطيبة الأخير "غويندولن"، ومرت الأشهر دون تحقيق نجاح في هذا المضمار فسافر "كورفيك" إلى الهند في عمل و من هناك أرسل برقية إلى "غويندولن" تقول: «وجدتها عظيم» و صرح بأنه سوف يكشف السر بعد الزواج، و إذا بحادث سيارة يحصل له فيموت، فيسأل الناقد خطيبته التي ترفض البوح له بالسر، ثم تتزوج هذه الخطيبة فيما بعد، ثم تموت وهي تضع ابنها الثاني، ويسأل الناقد زوجها الأرمل عن السر فيكشف أنها لم تجد أنه من المناسب إطلاعه عليه، وإذا ماتت هذه المرأة و إذ مات من قبلها "فيريكر" أيضا فإن واحدا لم يوسعه أن يعرف السر[1].

استنتج "إيزر" أن هذه القصة تقيم أساسا جيدا للاعتراض على العمليات القديمة لتأويل الأدب، فالمشكلات الأساسية في هذه القصة تتوزع ما بين المؤلف و العمل و المتلقي، لقد ظن الناقد أن تركيزه يكمن في كشفه عن حقيقة معنى النص، إلا أن المؤلف "فيريكر" أراد أن يلفت نظر الناقد إلى أن عمله في الكشف عن

[1] – عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، ص من 121 إلى 125.

المعنى الخفي إنما يستبعد عملية التواصل الأدبي، وبالتالي يتحول العمل الأدبي إلى ضرب من الأحاجي أو الألغاز، و لذلك فقد وجهه وجهة أخرى تظهر كما لو أن العمل ينطوي على سر آخر، إلا أن الحقيقة هي أن المؤلف أراد أن يؤكد أن طبيعة العمل الأدبي تتنافى مع الإجراء الذي يجعل منه عملا لإخفاء المعنى، إن الناقد لم يغير من اعتقاداته إنه نموذج التأويل القديم، يسعى المؤلف للدفاع عن فنه بتوجيهه للناقد إلى لغز آخر هو طبيعة الأدب غير القابلة للاختزال، و يبدو أن "هنري جيمس" أراد أن يرمز من خلال "غويندولن" و "كورفيك" و (زوج "غويندولن") الثاني إلى الاتجاه الجديد الذي بدأ يعرف كيفية تأويل المعنى، و هو اتجاه لا ينقل معرفته للاتجاه القديم لأنه اتجاه ميئوس منه، و هو ممثل في القصة بشخص الناقد الذي ظل يعتقد أن السر يتمثل في (المعنى الخفي) للعمل الأدبي الذي لا يعلمه إلا المؤلف "فيريكر"، ظل الناقد طوال القصة معتقدا بأن رواية "فيريكر" تنطوي على سر، و أن علاقة المتلقي بالأدب تتحدد باكتشاف هذا السر، و أن المعنى هو خلاصة هذا الاكتشاف.

و قد تبين لـ"إيزر" أثناء تحليله لهذه القصة أن التأويل إذا كان يعتمد إخراج المعنى الخفي من النص، فمن المنطقي أن تنتج عن هذا الفهم خسارة بالنسبة للكاتب تؤدي إلى نتيجتين تتخللان القصة كاملة:

1- أن الناقد يحس حينما يكتشف المعنى الخفي و كأنه حل لغزا و لم يبق أمامه ما يفعله سوى أن يهنئ نفسه على هذا الإنجاز[1].

2- إذا كانت وظيفة التأويل هي إخراج المعنى الخفي من النص الأدبي فإن هذا يتضمن افتراضات مسبقة، هي أن الكاتب قد يتستر على معنى واضح و يحتفظ به لنفسه من أجل الاستهلاك في المستقبل، فإذا كان كشف الناقد للمعنى خسارة للكاتب، فإن المعنى إذن شيء يمكن استخراجه من العمل الأدبي، و إذا كان من الممكن استخراج المعنى –و هو جوهر العمل الأدبي– من النص فإن النص يصبح مبتذلا و يتحول إلى مادة للاستهلاك، و هذا لا يقضي على النص فحسب ، و إنما يقضي على النقد الأدبي.

كان "إيزر" يجسد التحول الذي طرأ على التأويلية من دراسة معنى المؤلف و معنى النص إلى المعنى المنتج بفعل (فهم) المتلقي، فوجد أن في النص أبعادا لا يمكن تجاوزها في عملية (تحقق) المعنى الأدبي، و أهم هذه الأبعاد: الاحتمالات التي يتضمنها النص بوصفها تمثيلا لما كان يطلق عليه "انجاردن" المظاهر التخطيطية، وهو مبدأ اعتنقه "إيزر".

و البعد الثاني يتمثل في تلك الإجراءات التي يحدثها النص في عملية التلقي، و ذلك لأن بنية التخيل الذي يبنى عليها النص إنما تضع المعنى في نسق من الصورة الذهنية و ذلك بتعميق الطابع الاحتمالي الأول.

أما البعد الثالث فيتضمن البناء المخصوص للأدب وفق شروط تحقق وضيفته التواصلية، و ذلك باشتماله على حالات تصعد و تحكم تفاعل النص و القارئ، و لا شك أن عملية التفاعل هذه مستخلصة من كون النص

[1] – عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، ص 125-126.

يحتوي مرجعيات خاصة، و يسهم المتلقي في بناء هذه المرجعية عبر تمثله للمعنى، إن هذه المرجعية ليست ذات منحى تاريخي أو واقعي و إنما هي مرجعيات يخلقها النص، و هذا أحد الافتراضات الأساسية في التحول الذي حصل للنظرية النقدية الحديثة، وقد أسهمت البنيوية في تأسيس علم النص يبين اشتماله على مرجعياته المنبثقة منه.

و قد استخدم "إيزر" عددا من المفاهيم لضبط هذه المرجعية منها:

السجل، و الإستراتيجية، و مستويات المعنى، و مواقع اللا تحديد.

1- **السجل**: و يقصد به "إيزر" مجموع الاتفاقات الضرورية لقيام وضعية ما.

أي إن النص لحظة قراءته لكي يتحقق معناه يتطلب إحالات ضرورية لحصول ذلك التحقق، و تكون الإحالات إلى كل ما هو سابق على النص مثل النصوص الأخرى، و كل ما هو خارج عنه مثل أوضاع و قيم و أعراف اجتماعية و ثقافية.

2- **الإستراتيجية**: و هي عند "إيزر" عبارة عن عدد من الإجراءات المقبولة تمثل مجموع القواعد التي يجب أن توافق تواصل المرسل و المرسل إليه كي يتم ذلك التواصل بنجاح، و لذلك فالنص ينظم نوعا من الإستراتيجية وظيفتها أنها تصل بين عناصر السجل و تقييم العلاقة بين السياق المرجعي و المتلقي، أي أنها تقوم برسم معالم موضوع النص ومعناه.

3- **مستويات المعنى**: يعتقد "إيزر" أن النص لا يظهر المعنى في نمط مجرد من العناصر و إنما يتأسس وفق مستويات تظهر إلى الوجود بفعل الإدراك الجمالي، حيث تحتل العناصر التي تسهم في بناء المعنى مواقعها بالانتقال من المستوى الخلفي إلى المستوى الأمامي، و يتم نزع القيمة التداولية عن تلك العناصر من خلال الانتقاء لتحتل موقعها الجديد في بناء السياق العام للنص[1].

4- **مواقع اللاتحديد**: يتضح هذا المصطلح باستحضار نص على سبيل المثال حديث الرسول صلى الله عليه وسلم: (إياكم وخضراء الدِّمَن قيل: و ما خضراء الدِّمَن يا رسول الله[*]؟ قال:«المرأة الحسناء في المنبت السوء) رواه الدار قطني [2]، فإن المتلقي في هذه الحالة يضطر إلى استبعاد عنصر التحديد الواقعي (خضراء الدمن)، إلا أنه بعد أن يقوم بعدد من الإجراءات التي تستظهر المحذوفات البلاغية يحتاج إلى الرجوع إلى هذا العنصر المستبعد من أجل تحقيق تواصل النص، قد استبعد لفظ أو عنصر (المرأة) من بنيته، إلا أن المتلقي يرجعها و قد كانت عملية

1- عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، ص 126.

* **الدمن**: جمع مفرده دمنة، هو ما اختلط من البعر والطين فتلبد(المزبلة)، وخضراء الدمن ما ينبت في الدمن من عشب .أبو هلال العسكري: جمهرة أمثال العرب، دار ابن حزم للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، 2008م. ص 13.

2– السيد سابق: فقه السنة، دار الكتاب العربي ،بيروت، لبنان،1985م، المجلد 2، ص 20.

– و أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، (تحقيق محمد عبد القادر شاهين)، المكتبة العصرية، ج3، صيدا، بيروت، لبنان، (دط)، 2004، ص 07، ذكره ضمن أمثال الرسول صلى الله عليه وسلم.

– وذكره أبو هلال العسكري في جمهرة الأمثال، ص 13، لكنِّي لم أجده في الصحيحين ولا في السنن ولا في المسانيد.

الاستبعاد و الإرجاع تنطوي على وظيفتين: الأولى تحقيق تواصل النص، و الثانية تفسير أهمية الاستبعاد الذي يقصده النص، ومن ثم تشييد المعنى الذي هو خلاصة هذه الإجراءات، إن العناصر المستبعدة في هذا النص هي مواقع اللاتحديد (الفجوات)، أي المواقع التي تؤجل مؤقتا عملية التواصل[1].

إن هذا الإطار التفاعلي الذي وصفه "إيزر" و جسّده عمليا طرح مفهوما أساسيا في نظريته هو مفهوم القارئ الضمني.

* **القارئ الضمني**: و هو مفهوم ابتدعه "إيزر" عوضا عن (أفق الانتظار) أو القارئ الحقيقي التاريخي لدى ياوس.

يرى "إيزر" أن مهمة الناقد ليست متمثلة في شرح النص بوصفه موضوعا و لكن شرح الأثر الذي يتركه النص في قارئه، بناء على هذه الرؤية فالنصوص تتيح سلسلة من القراءات الممكنة، و يمكن تقسيم مصطلح قارئ إلى (قارئ مضمر) و (قارئ فعلي)، و الأول هو القارئ الذي يخلقه النص لنفسه و يعادل شبكة من بنية الاستجابة تغري على القراءة بطرائق معينة، أما (القارئ الفعلي) فهو الذي يستقبل صورا ذهنية بعينها أثناء عملية القراءة، و لكن هذه الصور لا بد أن تتلون حتما بلون (مخزون التجربة الموجود) عند هذا القارئ.

و الملاحظ هنا أنه ثمة اجتهادات قد أفرزت مجموعة من المصطلحات في إطار فكرة القارئ مثل القارئ المثالي، و القارئ المعاصر، و القارئ الخبير، و القارئ المستهدف، و القارئ الجامع.

و لقد بين "إيزر" بشكل دقيق الفروق التي ينطوي عليها مفهومه لهذه المصطلحات و المفاهيم السابقة:

* **القارئ المثالي**: و هو عنده محض تخيل، لأنه القارئ القادر على استنفاد معنى التخيل، و من هنا فإنه يفتقد مرتكزا واقعيا، وهذا نفسه سر جدواه بوصفه تخيلا فإنه يملأ ثغرات الحجية التي تنفتح في أثناء مقاربة العمل و التلقي الأدبيين، و هو قادر بفضل لانهائية التخيل أن ينسب إلى النص مضامين متغايرة بحسب نوع الشكل المطلوب حله[2].

* **القارئ المعاصر**: يأتي دوره في إطار الأحكام النقدية تجاه الآثار الأدبية في حقبة ما لتعكس وجهات النظر، و بعض الضوابط السائرة بين الجمهور المعاصر بما يجعل الدليل الثقافي المرتبط بهذه الأحكام يمارس تأمله داخل الأدب، حيث يعمد تاريخ الأدب من حين لآخر إلى شهادات القراء الذين يطلقون أحكامهم على أثر معين في فترة بعينها، و في هذه الحالة يكشف تاريخ التلقي عن الضوابط التي توجه هذه الأحكام مما يشكل نقطة الانطلاق لتاريخ الذوق و الشروط الاجتماعية لجمهور القراء.

* **القارئ الخبير**: و هو مفهوم طرحه الناقد "ستانلي فش" Stanley Fish من خلال منظور نقدي يتوجه للقارئ أسماه (أسلوبيات العاطفة)، و لمفهوم القارئ الخبير مجموعة من الشروط لعل أهمها: أن يكون هذا القارئ قادرا على التحدث بطلاقة اللغة التي كتب بها النص، و كذلك أن يتوفر على المعرفة الدلالية التي تجعل مستمعا ما

[1]- عبد الناصر حسن محمد: المرجع نفسه، ص من 127 إلى 131.

[2]- عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، ص 131-132-133.

توصل إلى النضج قادرا على نقله إلى الفهم، وهو يوجب معرفة المجاميع القاموسية واحتمالات أوضاع اللهجات الفرعية و اللهجات المهنية، والشرط الثالث الكفاءة الأدبية، حيث أن القارئ الذي يدرس أجوبته هو قارئ خبير.

يرى "إيزر" أن "ستانلي فش" يبلور مفهومه من القارئ الخبير مستندا إلى النحو التوليدي للتحويلات، ذلك أن البنية السطحية تنتج لدى القارئ حدثا ينبغي أن يعاش إلى النهاية قبل أن تصل به إلى البنية العميقة، ويرى "إيزر" كذلك أن النص يتعرض للتفقير لمجرد الإحالة إلى نحو النص، ذلك أن نظريته تحاول أن تبرهن على عدم كفاءة التحليل اللساني للنص الذي يختزله باستمرار إلى أنظمة لسانية هي صورة لنظام عقلي أعلى، و لذلك فإن الدور الذي يؤديه القارئ الخبير من خلال استعراض كفاءته للوصول إلى النواة اللسانية، هو دور يختزل الفهم إلى عملية تحويلات البنية السطحية كعودة ثابتة إلى البنية العميقة.

* **القارئ المستهدف**: و هذا القارئ أيضا هو متخيل القارئ أو فكرة القارئ، كما هي مشكلة في تفكير المؤلف، أو الصورة التي يكونها المؤلف من القارئ، إذ تظهر بأشكال مختلفة داخل النص، و هي التي تحدد نوع القارئ فباستطاعتها إعادة توليد القارئ المثالي، و يمكنها أن ترتسم في ضوابط و قيم القارئ المعاصر في المواقف و النوايا التربوية و الاستعدادات المتطلبة من أجل التلقي، و هذا المفهوم يبين أن ثمة علاقة بين شكل تقديم النص والقارئ الذي هو موجه إليه، و قد انتقد "إيزر" هذا المفهوم عندما وجد أن صورة القارئ تكشف عن بعض المعطيات التاريخية التي كانت حاضرة في ذهن المؤلف، و هو يضع نصه و يتساءل: كيف يستطيع قارئ مبتعد تاريخيا دوما عن النص أن يفهمه في حين أن هذا النص لم يتوجه إليه ؟.

وجد "إيزر" أن القارئ المستهدف ليس سوى واحد من آفاق النص، و على العكس من ذلك فإن دور القارئ ينجم عن تداخل الآفاق كلها، و بذلك فإن هذا القارئ هو إعادة بناء مفهومية تمثل الاستعدادات أو القابليات التاريخية للجمهور الذي هو مرمى المؤلف.

* **القارئ الجامح**: هو مفهوم تم طرحه من قبل "ميشال ريفاتير" و هو قارئ يعين مجموعة مخبرين تتكون في النقاط الحساسة للنص، حيث يبنون بردود أفعالهم وجود واقع أسلوبي، إنه يشبه المخمن يكشف عن درجة عليا من التكاثف في مسلسل ترميز أو صنع دليل للنص، إنه متصور كتجمع للقراء و حين تظهر مفارقات داخل النص فإن القارئ الجامع يضع يده عليها.

إن الملاحظ للمفاهيم السابقة -طبقا لـ"إيزر"- كانت تقع تحت هيمنة توجهات نظرية مختلفة، و لذلك فقد وجد "إيزر" أنها تعبر عن وظائف جزئية غير قادرة على وصف العلاقة بين المتلقي و العمل الأدبي.

فالقارئ المثالي هو ضرب من التخيل يمتاز بقدرة عالية تجعله يمتلك دليل المؤلف نفسه، و يحصر القارئ المعاصر عمله في كيفية تلقي عمل ما من قبل جمهور معين، و القارئ الخبير كمفهوم تربوي يهدف بوساطة الانتباه الذاتي لردود الأفعال التي يولدها النص إلى تحسين الأخبار و منه إلى تحسين مقدرة القارئ، و القارئ

المستهدف هو إعادة بناء للفكرة التي كونها المؤلف عن القارئ ضمن محدداته التاريخية، و القارئ الجامع يصلح لتحديد الواقع الأسلوبي وفق كثافة النص[1].

غير أن القراءة الايجابية أو الفاعلة هي تلك القراءة التي تنخرط بدون ضمانات في الصيرورة الديناميكية للمعنى لأن العلاقة عند بارت* بين الكتابة و القراءة ليست علاقة إنتاج واستهلاك وإنما هي علاقة تشكلات وفق منطق خاص هو منطق السنن النصي الذي لا يلزم القراءة باتخاذ وجهة معينة و إنما يبني ملابسات دلالية تعطيها حق المبادرة و المثابرة و تسمح لها باقتحام منطقة الإنتاج بإعادة ترتيب أنظمة الكتابة و تشغيلها ليوضح معنى النص أو أحد معانيه[2].

إن نظرية القراءة و آليات التلقي و ما قدمته لمقاربة النص الأدبي كظاهرة معقدة تؤثر في إنتاجها و تلقيها و إدراكها جملة من العوامل المتعددة والمتشابكة[3]، تجعل من الناقد الأدبي أو المتلقي على أهبة من البحث و المساءلة لتلقي هذا النص الغامض في حدود ما يملأ نفسه باليقين، و قد ذهب "فيني جيرار" إلى أن العلاقة بين المنشأ و المتلقي هي علاقة مبنية على عدم اليقين، بحيث أن الكاتب و هو يكتب ليس متأكدا من نوايا القارئ، كما أن القارئ و هو يقرأ ليس متيقنا من مقاصد الكاتب، فالعلاقة بين الطرفين تقوم على الشك والاحتمال أصلا، و هذا يعود إلى طبيعة العمل الأدبي من جهة، و إلى عملية التلقي من جهة ثانية[4].

إن الخطاب الأدبي عموما من شروط أدبيته أن يجعل الأشياء المألوفة تبدو و كأنها غير مألوفة، و هذا الخرق غير مألوف هو ما يخلق الغرابة و ما يغلف العمل الأدبي بهالة من السر قد تستعصي على التفسير، و لعل هذه الظاهرة هي التي جعلت قدماء اليونان ينسبون الشعر إلى آلهة الأولمب، و قدماء العرب ينسبونه إلى شياطين وادي عبقر.

لا شك أن الغموض الأدبي يشكل أولى العقبات أمام المتلقي لأنه خطاب غير عادي يستوقف المتلقي بثخونته و ما تحمله من صور و نقوش و ألوان، و لا يمكن المتعامل معه من عبوره أو اختراقه و في ظل هذا المعنى

---

[1] – عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص من 134 إلى 137.

* يرى بارت في علمية القراءة أربعة أنواع من القراء:

– القارئ الفتيشي le lecture fétichiste : الذي يتلذذ بمناطق معينة في جسد النص.

– القارئ الهستيري le lecture hystérique: الذي يستهلك النص ويعجز عن تحليله أو نقده أو تأويله.

– القارئ المهوس le lecteur hallucinant : الذي يجد لذته في الحرف واللغات الواصفة أي القارئ الناقد الذي يتخذ العمل موضوعا للتأمل والتحليل وهو نقيض.

– القارئ البارانوياكي le lecture paranoïaque : الذي ينتج على هامش القراءة نصا هذيانيا أي القارئ الفاتك، عبد العزيز السراج:المرجع نفسه، ص 89.

[2] – عبد العزيز السراج: من سلطة النص إلى سلطة القراءة، (رولان بارت نموذجا)، ص 88.

[3]– عبد المالك كاجور: النص الأدبي في ضوء بعض الاتجاهات النقدية الحديثة، اللغة و الأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، دار الحكمة، الجزائر، 1997م، ع11، ص35.

[4] – مخلوف عامر: الخطاب الأدبي و مقتضيات التلقي: أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2006م. ع3، ص119.

يقول "عبد السلام المسدي": «يتميز الخطاب الأدبي بكونه ثخنا غير شفاف يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكّنك من عبوره أو اختراقه فهو حاجز بلوري طلي صورا و نقوشا و ألوانا فصد أشعة البصر أن تتجاوزه».

و هذا من شأنه أن يضع المتلقي أمام جملة من المقتضيات:

أولا: أن يتوفر على درجة كافية في مجال اللغة ليس بمعناها المعجمي و لكن بظلالها الأدبية، فالسياق يعطي أبعادا لا تطالها الدلالة المعجمية أحيانا، وقد يستحيل أن يوجد المعنى المعجمي نفسه أحيانا أخرى.

ثانيا: إن أي نص لابد و أن يرتكز على نقطة انطلاق معينة، و هي تمثل الخيط الذي إذا لم يقبض المتلقي على رأسه تاه وخرج بلا نتيجة، و من ثم تحتم أن يمارس المتلقي عمليتي الاندماج ثم الانسحاب أو ما يسميه "محمد عابد الجابري" الوصل والفصل.

بمعنى أن يكون المتلقي قادرا على الاندماج في النص ليعيش أجواءه و أن يكون قادرا – بعد ذلك – على الانسحاب منه بمسافة فاصلة تسمح له بأن يحركه في رحابة ذهنية، في الحالة الأولى/ الاتصال يكون تحت مظلة النص، و في الحالة الثانية/ الانفصال يطوي تلك المظلة ليعاينها عن بعد.

إن النص ظاهر وباطن، و نقطة الارتكاز قد تكون باطنية فلا ينخدع المتلقي بما هو ظاهر، و قد تكون ظاهرية فلا ينخدع بمطاردة سر كامن و هو غير موجود أصلا.

إن بعض نصوص "طرفة بن العبد" توهم بانغماسه في اللهو و المجون ظاهريا، لكن القراءة المتأنية تجعلك ترى الموت ماثلا أمامك في كل زاوية من زوايا النص إلى درجة أن المحرك الحقيقي للشعور و للشعر عنده هو الإحساس بالموت في كل لحظة.

و ما مظاهر اللهو و المجون إلا تجليات تعمق الإحساس بالموت و تؤكده، كما أن الموت يصير مبررا لتعاطي اللهو و المجون قبل فوات الأوان و كأنه يسبق "الخيام" إذ قال :«و اغنم من الحاضر قبل فوات الأوان»

ثالثا: إن المتلقي لا يُقبِل على النصوص و هو صفحة بيضاء، و إن مخزونه من الأحكام المسبقة قد يكون مراعاة للإقبال كما قد يكون مراعاة للنفور، و يكفي أن يجد في افتتاحية (عرس بغل) لـ"لطاهر وطار" إهداءه الرواية لـ"حسين طبري" عضو المكتب السياسي لحزب تودة، و يكفي أن يدرك أن حزب تودة إنما هو الحزب الشيوعي الإيراني ليتخذ موقف رفض أو قبول.

رابعا: و لم تبق الكتابة الأدبية في حدود الدائرة التقليدية المعهودة، فالشعر بطبيعته لغة اختزال و تكثيف بما يستتبع ذلك من تقديم و تأخير و حذف و إضمار (...)، كما أن الكتابة النثرية لم تعد خطبة معروفة البداية والوسط والنهاية، بل أصبحت لترهينها الحكاية الأصلية التي تكسر التسلسل الزمني الخطي و تخلق من التداخل ما يقتضي أكثر من قراءة للنص الواحد، و ما يستلزم إعادة الترتيب و فق ما يعين على الفهم.

خامسا: و إذا كان النص لا ينتج من فراغ، وإنما يسبح في بنية نصية منتجة قبلا، و في محيط ثقافي و اجتماعي[1] و كما يقول سعيد يقطين:

«النص بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية) ضمن بنية منتجة و في إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة»[2].

إذا كان الأمر كذلك فإنه يقتضي من المتلقي أن يكون ذا زاد أدبي و ثقافي، و أن يكون على دراية بخصوصيات الحركية الاجتماعية بوعي حاد، إذ لا يمكن فهم النص فضلا عن التمتع به كما لا يتحقق أثر التناص إيجابا إلا إذا حضر البعد المعرفي في القراءة فما كان لقصيدة "عبد الله البردوني" (أبو تمام و عروبة اليوم) لتحدث أثرها المعروف لولا تقاطعها مع أبيات أخرى لـ"أبي تمام" بحيث استطاع "البردوني" أن ينسج من ذلك التقاطع نصا تأسس على التحاور والتجاوز بقوله:

ما أَصدَق السَيفَ إن لَم يُنضِهِ الكَذِبُ وأَكذَبَ السَيفَ إن لَم يَصدُقِ الغَضَبُ[3]

بينما كان الأصل عند "أبي تمام" قوله :

السَيفُ أَصدَقُ أنبَاءً من الكُتُبِ في حَدِهِ الحَدُّ بين الجِدّ واللَعِبِ[4]

---

[1] - مخلوف عامر: الخطاب الأدبي و مقتضيات التلقي، ص 122.

[2] - المرجع نفسه: ص 122.

[3] - مخلوف عامر: الخطاب الأدبي و مقتضيات التلقي، ص من 119 إلى 123.

[4] - الخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تمام، (قدم له و وضع هوامشه و فهارسه راجي الأسمر)، ج1، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2007م. ص 32.

خلاصـــــــة:

يخلص الباحث من خلال هذا الاستعراض – التاريخي و النظري في الآن نفسه- لأبرز الاتجاهات النقدية المعاصرة، التي سعت إلى تخليص النقد الأدبي من الانطباعية و الذاتية و الإيديولوجية لإرسائه على أسس و قواعد علمية إلى الخلاصات التالية:

و هي أن علمية النقد في بعدها التاريخي النظري تطرح شرعية الحديث عن (تاريخ النقد الأدبي) في موازاة شرعية الحديث عن تاريخ الأدب، حيث أن تاريخ النقد الأدبي لا يحكمه قانون التلاغي الذي تؤمن به النظرية التطورية، و إنما تبقى المحاولات النقدية السابقة كافة مهما تقاسمت، قابلة لأن تستغل و تستثمر في نظريات و مناهج نقدية جديدة إن دعت الضرورة إلى ذلك.

غير أن ما يمكن قوله هو أن عدم خضوع النقد الأدبي لمقولة التطور البيولوجي لا يعني أنه لا يتطور، و ذلك لأن التطور حاصل من خلال مقارنة النقد العربي القديم –مثلا- بالنقد العربي المعاصر، و واقع أيضا خلال مقارنة نقد القرن التاسع عشر بنقد القرن العشرين، و لكنه تطور من نوع خاص، لا يقوم على إلغاء الماضي و إنتاج قطيعة معرفية معه، بل تبقى المعرفة النقدية السابقة قابلة لأن تنخرط في سياق النقد الجديد.

و يترتب على هذا أن سعي النقد الأدبي إلى اكتساب طابع العلم هو سعي قديم يتجدد حسب تطور المعرفة البشرية، إلا أنه كثيرا ما يصطدم بإشكالية علمية النقد الأدبي، و هي تتفاوت في كل مرحلة تاريخية حسب تقدم المعرفة و العلوم، كما أن تاريخ النقد الأدبي يظهر أنه ظل يواكب الحركة الفكرية و العلمية، إما بالاستفادة أو بالاستعارة منها و إما يتبنى مفاهيمها و مناهجها، و لذلك لم يستطيع أن يكشف هويته المستقلة، و أن يؤسس علمه الخاص انطلاقا من موضوعه حتى أصبح يمتلك وجودا يخصه في المعرفة، فهو يقترن دائما بعلم ما أو فلسفة أو بأشكال أخرى من المعرفة، و يتحرك بحرية ليكون مكان حوار لحقول مرجعية.

إن الأدب كظاهرة متجلية من خلال نصوصه قد تم تداوله –خلال تاريخه الطويل- من قبل الفلاسفة و العلماء و النقاد كل حسب منظوره و تخصصه، فالفلاسفة سعوا إلى الإحاطة المعرفية به ضمن منظوراتهم الفلسفية، و العلماء سعوا إلى إخضاعه لمفاهيمهم و مناهجهم، و النقاد عملوا على المزاوجة و المراوحة بين الفلسفة و العلم، مما قد ينجر عنه فقدان شرعية وجود النقاد ليتركوا المجال للفلاسفة و العلماء أو يتحتم عليهم الالتحاق بركبهم، و هذا ما يتطلب إرادة حقيقة يجب أن يتسلح بها نقاد الأدب، لأن الناقد الذي ينشد علمية النقد و المعرفة العلمية بالأدب و لا يتوفر على الزاد الفلسفي و العلمي الكافيين لتحقيق هدفه سيعيش على مفارقة بين الواقع و الطموح و بين الإقصاء و فرض الذات[1].

كما أن النقد الأدبي العربي المعاصر يفقد هويته إذا اعتمد كليا النقد الغربي، و قد يضع نفسه في موضع إشكالي مزدوج: و هو يستعير الإشكالية من منبعها الأصلي و في الوقت نفسه يضيف إليها إشكالا جديدا متجليا في عدم القدرة على الإبداع و الابتكار بحكم هيمنة النقاد على العلماء، فضلا عن سعي النقد الأدبي المعاصر لمواكبة النقد الغربي أكثر من اهتمامه بإنتاج معرفة علمية بالإنتاج الأدبي العربي المعاصر[2].

---

[1] – عبد العزيز جسوس: إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر، ص 107-108.

[2] – يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 1983م. ص119.

تقديـــــم:

بدأ الالتفات إلى ما يسمى بمناهج النقد مع نهضة العلوم الطبيعية في القرن التاسع عشر، فقد ازداد الاهتمام بمعالجة الظواهر الأدبية نظرا لما حدث فيها من تغيرات اعترت المجتمع و البنية الثقافية في ذلك العصر، و قد كان من مظاهر هذه التغيير تغير نظرة الباحثين و المفكرين إلى معالجة الظواهر الأدبية، فاقتضت ضرورة التطور الثقافي الذي تحققه العلوم الإنسانية في المرحلة الراهنة، أن تحتم على مجال النقد الأدبي الأخذ بمبدأ تضافر العلوم في سبيل الكشف عن طبيعة الظواهر الأدبية، لأن النقد الأدبي من أكثر الميادين التي تبدو في حاجة إلى موقف متكامل، سواء بينه و بين الفلسفة أو بينه و بين العلوم الإنسانية.

و الحقيقة الأدبية تزداد ثراء في ظل اللقاء المتبادل بين النقد و بين هذه العلوم بوجه عام على شرط ألا يفقد ذاتيته في خضم هذه العلوم[1].

مفهوم المنهــج:

تحاول جميع التعريفات الإلمام بهذا المفهوم لكنها في النهاية تقصر عن الإحاطة بجوانبه، لأن الوجه اللغوي في التعريف لا يفي بتغطية الشروط الاصطلاحية.

فتعريف المنهج لغويا: طريق نهج بيّن و واضح، و منهج الطريق: وضحه و المنهاج كالمنهج، و أنهج الطريق: وضح و استبان و صار نهجا بينا، فهو إذن الطريق و السبيل الواضح و الوسيلة التي يندرج بها للوصول إلى هدف معين[2].

أما تعريفه اصطلاحا: فقد ارتبط بأحد تيارين:

أولا: ارتباطه بالمنطق، و هذا الارتباط جعله يدل على الوسائل و الإجراءات العقلية طبقا للحدود المنطقية التي تؤدي إلى نتائج معينة، لذلك فإن كلمة منهج انطلقت من اليونانية و استمرت في الثقافة الإسلامية لتصل إلى عصر النهضة، و هي ما تزال محتفظة بالتصورات الصورية طبقا للمنطق الأرسطي بحدوده و طرق استنباطه.

فالمنهج في هذه المرحلة يطلق عليه المنهج العقلي، لأنه يلتزم بحدود الجهاز العقلي ليستخرج النتائج منها، و هو في ذلك حريص على عدم التناقض.

ثانيا: ارتباطه في مصر بحركة التيار العلمي، و قد أخذ المنهج العقلاني المنطقي بعد عصر النهضة يسلك نهجا مغايرا، يتسم بنوع من الخصوصية خاصة مع "ديكارت" في كتابه (مقال المنهج)، لذلك اقترن المنهج في هذه الفترة بالتيار العلمي.

و هذا التيار لا يحتكم إلى العقل فحسب، و إنما كذلك إلى الواقع و معطياته و قوانينه، فالمنهج – إذا – اقترن بنمو الفكر العلمي التجريبي.

---

[1] – سمير سعيد حجازي: مناهج النقد المعاصر بين النظرية والتطبيق، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2007م. ص 11-12.

[2] – أحمد بن محمد بن منظور الأندلسي: لسان العرب، (طبعة مراجعة و مصححة بمعرفة نخبة من السادة الأساتذة المتخصصين)، ج3، دار الحديث، القاهرة، مصر ، (دط)، 2003 ص 714.

أما في العصر الحديث فقد تعددت الشروط و المواصفات التي تحدد طبيعة المنهج العلمي، لكن ما يمكن الاقتصار عليه بالحديث في – هذا المقام – هو (المنهج النقدي) الذي هو موضوع الدراسة[1].

و المنهج النقدي له مفهومان، أحدهما عام و الآخر خاص، أما العام فيرتبط بطبيعة الفكر النقدي ذاته في العلوم الإنسانية بأكملها، هذه الطبيعة الفكرية النقدية أسسها "ديكارت" على أساس أنها لا تقبل أي مسلمات قبل عرضها على العقل، و مبدأه في ذلك الشك للوصول إلى اليقين، فرفض المسلمات إجرائيا و عدم تقبل إلا ما تصح البرهنة عليه كليا، هو جوهر الفكر النقدي و هو جوهر فلسفي يرتبط بمنظومة العلوم كلها، و لهذا الفكر النقدي سمة أساسية، و هي أنه لا يقبل القضايا على علاّتها انطلاقا من شيوعها و انتشارها، بل إنه يختبرها و يدلل عليها بالوسائل التي تؤدي إلى سلامتها و صحتها، و ذلك قبل أن يتخذ هذه القضايا الأساسية لبناء النتائج التي يريد الوصول إليها، أما الخاص، و هو يتعلق بالدراسة الأدبية و بطرق معالجة القضايا الأدبية و النظر في مظاهر الإبداع الأدبي بأشكاله و تحليلها[2].

و الباحث الذي ينشد السهولة في تكوين منهجه النقدي يرتبط ارتباطا تلقائيا بتقسيم الفن إلى شكل و مضمون، لأن التصور الحديث للعمل الفني يضطر الناقد إلى تكوين منهجي أكثر صعوبة، فهو مطالب بأن يدرك أعماق العمل الفني من خلال تتبع التحليل الدقيق لمعظم عناصره الظاهرة و الباطنة، الداخلة في حدود العمل الأدبي و الخارجة عن هذه الحدود في شخصية الفنان و مجتمعه و مرحلته الحضارية ...الخ.

و المنهج النقدي في الشعر الحديث مثلا يستلزم من الباحث اقترابا نفسيا من القضايا الشعرية المطروحة للبحث، لأن طبيعة (الرؤيا) في معالجتها تستوجب هذا الاقتراب و الحساسية[3].

وفي الأخير نخلص إلى أن المنهج بصفة عامة هو الطريق الواضح الذي يفضي إلى غاية مقصودة، فيكون المنهج طريقا محددا لتنظيم النشاط من أجل تحقيق الهدف المنشود، و المنهج العلمي هو طريقة تنظيم عملية اكتساب المعرفة العلمية، إنه المبادئ التنظيمية الكامنة في الممارسات الفعلية للعلماء الذين انخرطوا بنجاح في إنتاج المعرفة العلمية و الإضافة إلى نسق العلم.

و قد كان المنهج العلمي التجريبي يقوم على الاستقراء، و الاستقراء في اللغة هو التتبع، من استقرا الأمر فقد تتبعه لمعرفة أحواله، و عند التطبيقين هو الحكم الكلي لثبوت الحكم في الجزئي[4].

و ما يمكن استنتاجه من هذين المفهومين للمنهج في إطاره العام أو العلمي الخاص، أن فكرة التأسيس العلمي تقوم على العناصر التالية:

* طريقة محدودة ← رؤية ← نظرية
* تنظيم العمل ← عمل ← ممارسة
* اكتساب المعرفة ← هدف ← نتيجة[1]

---

1 – صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص 8-9.

2 – المرجع نفسه: ص 09-10.

3 – غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين ؟، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط 2، 1978م. ص 133- 134.

4 – يمنى طريف الخولي : فلسفة العلم في القرن العشرين، دار عالم المعرفة، (د.ط)، 2000م. ص 134.

و لكن المنهج بمفهومه العام أو العلمي لا يشتغل بذاته و حول (ذاته)، بل يتوقف اشتغاله على عنصرين جوهريين تنعدم مع غيابهما أو أحدهما أي جدوى منه و هما:

- الذات: التي تشغل المنهج و تشتغل به.
- الموضوع: الذي يشتغل عليه المنهج.

و بإدخال هذين العنصرين في تحديد مفهوم المنهج يمكن القول بأنه: رؤية منظمة و هادفة تضبط علاقات الذات بالموضوع، و لعل إيلاء الأهمية للذات و للموضوع في المنهج هي التي أدت بأحد النقاد إلى تعريف المنهج بأنه (الحاجز المعرفي بين الذات و الموضوع)[2].

المنهج و الناقد الأدبي:

يعدّ الناقد الأدبي طرفا جوهريا في المنهج النقدي بوصفه المتحكم في أسسه النظرية، و في إجرائياته التطبيقية و في الأهداف المتوخاة منه، فعن طريقه يتم نجاح المنهج النقدي أو فشله، بل يمكن القول بأن جزءا كبيرا من قيمة المنهج يكمن في الناقد نفسه، و لذلك أكثر الباحثون و النقاد الحديث عن شخصية الناقد، و الشروط الثقافية التي يجب توفرها فيه لإكساب منهجه النجاعة و نتائجه القيمة[3].

بما أن لكل عمل أدبي هويته فإن له كذلك طبيعته أو طابعه، و المفروض أن يحدد الناقد منهج دراسة هذا العمل في ضوء تحديده هويته أو دائرة انتمائه النوعية و طبيعته المتميزة أو طابعه الخاص، و لقد كان الناقد السوري "خلدون الشمعة" ذا نظرة موضوعية ثاقبة حين دعا في كتابه (النقد و الحرية) إلى تناسب المنهج النقدي مع النص المنقود، فالتعامل النقدي مع الشعر ليس كالتعامل مع القصة و الرواية و المسرحية.

هذا لا يعني أنه لكل نص أدبي منهجا نقديا خاصا و لكنه يعني أن الطابع و النوع الذين تندرج فيهما نصوص كثيرة يؤثران على المنهج المناسب انطلاقا من مقومات النص الماثل للنقد و مقتضياته و حين تؤخذ هذه المسألة بعين الاعتبار فإن المقارنات و الأحكام النقدية ستكون أقرب إلى الدقة و الموضوعية[4].

و قبل ولوج الموضوع لا بأس من تقديم طائفة من التعريفات للناقد و وظيفته و التي تتميز ببعض الطرافة منها:

- أن الناقد جراح سحري يجري العملية دون أن يقطع الأنسجة الحية.
- الناقد رجل صبور يأخذ بيد صديقه ليطلعه على محتويات مكتبته و يدله على الكتب التي قد تروقه قراءتها.
- الناقد صديق مستنير يوثق الصلة بين القارئ و العمل الفني.

و ما يهم الدارس من هذه التعريفات التركيز على النقد التطبيقي، الذي ينصب جهد الناقد فيه على تحليل أعمال إبداعية و تقريبها إلى المتلقي بوسائل التشريح و التفصيل و التفسير، حيث تبدو أقرب إلى الفهم و الذوق و الاستمتاع[1].

[1] – عبد العزيز جسوس: إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر، ص 165.

[2]– عبد الله محمد الغذامي: تشريح النص، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006م. ص 103، عبد العزيز جسوس: إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر، ص 165- 166.

[3] – محمد حسن عبد الله: مداخل النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط)،2005م. ص18.

[4] – عاطف محمد يونس: مغالطات في النقد الأدبي، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، (دط)، 1990م. ص 94-95.

يقول "عبد العزيز قاسم" عن دور الناقد:(و الناقد المتبصر هو الذي يقرب الفن من الإنسان بإدماجه ضمن حلقة النشاط الفكري البشري، و هو الذي يثبت أن الشعر تعبير عن اهتزازات الإنسان و أحاسيسه و أفكاره و خياله بواسطة الكلمة الموسيقية، فتتغنى به الأجيال بما تجده من صدى لأهوائها و انفعالاتها من حضور إنساني مستمر، و هكذا يساعد الناقد الشاعر على التبليغ ، فالخلق الفني رسالة تنتظر الرد و قبل أن يحكم للشاعر أو عليه ينبغي أن ينتبه إلى مميزاته، و يدله إلى طريقه وإلى المزالق التي تترصده)[2].

و مما يمكن أن ينصح به و يحتاط منه – الناقد – بريق بعض المناهج النقدية التي يجب أن لا تجتاز منهجه النقدي، و من ثمة يحذر من استخدام بعض الأساليب التي تتعارض آخر الأمر مع مضامين هذه الرسالة، و قد أشار إلى هذه الأساليب في كثير من الإلحاح "محمد برادة" و منها ما سماه الأحكام الجاهزة، و يعني بها ميل بعض النقاد إلى السهولة في ممارسة نشاطاتهم[3].

1- شخصية الناقد:

ليس في وسع أي إنسان أن يكون ناقدا بصيرا بالشعر وخبيرا بدروبه و مسالكه، و لذلك أطنب النقاد في شخصية هذا الناقد و في طول نظره في الشعر، و في دربته و ممارسته و قدرته على الموازنة و الحكم، و في تنوع معارفه، و سعة اطلاعه، و تعمقه في علوم اللغة العربية، نحوها و صرفها و بلاغتها و أعاريض الشعر و ضروبه، و ذوقه المصفى الذي يرتاح للجيد، و ينفر من القبيح.

إن رسالة الناقد عظيمة، و مهمة الناقد جليلة الأثر لأن النقد ضرورة في حياتنا الأدبية، فالناقد يكشف لنا عن المواهب المطمورة التي كانت ستظل دفينة تراب الزمن، و هو الذي يتتبع بذرة الموهبة، و غرسة الفن، و الناقد ليس مقوما للنص فحسب، و لا مقدرا لقيمته الجمالية، و لكنه مبتكر لأنه يفتح أعين القراء على لمحات الفن و سمات العبقرية.

و يوجه الشعراء و الكتاب إلى الطريق الأمثل، و إلى التدرج في الكمال من الحسن إلى الأحسن، و من الفائق إلى الممتاز، و مما يؤكد فضل الناقد و مكانته ما أورده الناقد "ميخائيل نعيمة" في كتابه الغربال حيث قال: (قد يسأل البعض: و أي فضل للناقد إذا كانت مهمته لا تتعدى الغربلة؟ فهو لا ينظم قصيدة بل يقول لك عن القصيدة الحسنة إنها حسنة و عن القبيحة إنها قبيحة، و لا يؤلف راوية بل ينظر في رواية ألفها[4] سواه و يقول: أعجبني منها كذا و لم يعجبني كذا؟ فأجيبهم: و أي فضل للصائغ الذي تعرض عليه قطعتين من المعدن متشابهتين فيقول في الواحدة إنها ذهب، و في الأخرى إنها نحاس؟ أو تعطيه قبضة من الحجارة البلورية البراقة فينتقي بعضها قائلا: هذا الماس، و يقول فيما بقي هذا زجاج؟ إن الصائغ لم يخلق الذهب، و لا أوجد الألماس،

1- محمد حسن عبد الله: مداخل النقد الأدبي الحديث، ص 18.

2 – محمد مصايف: النقد الأدبي في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1984م. ص 402-403.

3 -: المرجع نفسه: ص 409-410.

4 –كامل السوافيري: دراسات في النقد الأدبي، مكتبة الوعي العربي، دار الجيل للطباعة، مصر، ط1 1979م. ص 121-122.

لم يخلقهما كما خلق الله العالم من لا شيء (لكنه خلقهما) لكل من يجهل قيمتها و لولاه لظل الذهب نحاسا، و الألماس زجاجا أو العكس بالعكس و كم عدد الذين يميزون بين الألماس و تقليد الألماس[1]؟.

إذا لم يكن للناقد من فضل سوى فضل رد الأمور إلى مصادرها و تسميتها بأسمائها لكفاه ذاك ثوابا، إلا أن فضل الناقد لا ينحصر في التمحيص و التثمين و الترتيب فهو مبدع، و مولد و مرشد مثلما هو ممحص و مثمن و مرتب.

هو مبدع: عندما يرفع النقاب في أثر ينقده عن جوهر لم يهتد إليه أحد حتى صاحب الأثر نفسه، فكم سألت نفسي من هذا القبيل: ... هل درى "شكسبير" يوم خط رواياته و أغانيه أنها ستكون خالدة؟ أم تراه وضعها ليقضي بها حاجة وقتية ظن أنها ماتت بموته ؟ – إنني من الذين يرجحون الرأي الثاني– لذلك يجلون الناقدين الذين (اكتشفوا) بعد موته إجلالهم للشاعر نفسه إذ لولاهم لما كان "شكسبير" و في اعتقادي أن الروح التي تتمكن من اللحاق بروح كبيرة في كل نزعاتها و تجوالها ستسلك مسالك و تستوحي موحياتها و تصعد و تهبط صعودها و هبوطها هي روح كبيرة مثلها.

ثم إن الناقد مولد لأنه في ما ينقد ليس في الواقع إلا كاشفا نفسه فهو إذا استحسن أمرا لا يستحسنه لأنه حسن في ذاته بل لأنه ينطبق على أرائه في الحسن و كذلك إذا استهجن أمرا فلعدم انطباق ذلك الأمر على مقاييسه الفنية، فللناقد آراؤه في الجمال و الحق و هذه الآراء هي بنات ساعات جهاده الروحي و رصيد حساباته الدائمة مع نفسه تجاه الحياة و معانيها.

و الناقد مرشد لأنه كثيرا ما يرد كاتبا مغرورا إلى صوابه، أو يهدي شاعرا ضالا إلى سبيله، فكم من روائي عظيم توهم في طور من أطوار حياته أنه خلق للقريض لكنه نظم ولم ينظم سوى كلام إلى أن قيض الله له ناقدا رفع الغشاوة عن عينيه فأراه أن الرواية مسرحه، و ليست البحور الشعرية و كم من شاعر سخر منه الناس حتى كادوا يقتلون كل موهبة فيه إلى أن أتاه ناقد أظهر للناس مواهب فيه ثمينة، و ودائع نفيسة فانقلب سخرهم تكريما و تهليلا! مثل هذا الكاتب و الشاعر هدية الناقد إلى الأمة البشرية)[2].

2– ثقافة الناقد الأدبي:

جدير بكل من يتصدى لمزاولة النقد، و يخوض غماراته، و يقف نفسه موقف الحكم الذي ترضى حكومته، و القاضي العادل الذي يصدر أحكاما فيما يعرض عليه من قضايا أن يكون مزودا بأوفر قسط من الثقافة، و أوفى حظ من المعرفة، و أن يحيط بعدد من العلوم و المعارف و يمكن تحديد ثقافة الناقد في ثلاثة مجالات من المعرفة الأول المجال اللغوي، و الثاني المجال الأدبي، و الثالث المجال العام.

أ – ثقافة الناقد اللغوية: أي معرفته بعلوم اللغة العربية صرفها و نحوها و بلاغتها و عروض الشعر و قوافيه، فيعرف الحال و مقتضاه، و التقديم و التأخير، و الإظهار و الإضمار، و الحذف و الذكر، و الإيجاز و الإطناب

---

[1] – ميخائيل نعيمة: الغربال، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط 15، 1991م، ص 17.

[2] – المرجع نفسه: ص 19-20.

و المساواة، و بلاغة التشبيه، و اللمحة العابرة، و الرمز و الإيماء، و الكتابة و التعريض، و بتعبير موجز المقاييس البلاغية التي حددها علماء البلاغة كجودة الأسلوب وفصاحته، و من المعروف أن الأساليب تختلف في درجات قوتها و بلاغتها، فيعلو بعضها حتى يصل إلى الذروة أو الكمال أو ما يقارب الكمال، و يهبط بعضها إلى حد ما إذا غير الكلام عنه إلى ما دونه التحق بأصوات الحيوان و بينهما مراتب كثيرة.

ب– ثقافة الناقد الأدبية: أن يعرف عصور الأدب معرفة كاملة، و خصائص كل عصر و أدب أعلامه البارزين من الشعراء و الكتاب و الأجناس الأدبية التي شاعت فيه، و الفنون التي سادت و انتشرت و التي تقلصت و ضمرت و أسباب الازدهار أو الضمور، و أن يعرف أثر الزمان و المكان و الثقافة في كل شاعر أو كاتب و نشأة كل فن أدبي، و تطوره على مر العصور، لأن مسؤولية الناقد تتحدد في التفسير بعد أن يصل إلى مرتبة التفقه الفني و دون أن يتحيز أو يهمل أحدا مع استيعاب كامل لأعمال عصره مؤمنا بأن إمكانات فهمها آفاق بعيدة ممتعة[1]،فـ"الجاحظ" مثلا حذق الثقافات المختلفة في عصره و مزجها و خلط بين عناصرها و قدم لنا في مصنفاته تلك الثقافات المتعددة العربية و الفارسية و اليونانية.

و إذا أراد الناقد أن ينقد قصيدة في الغزل تحتم عليه أن يكون على علم بنشأة الغزل في الشعر العربي و تطوره، و ظهور الحب العذري و العوامل التي ساعدت على ظهوره، و أن يتبعه من العصر الجاهلي إلى الأموي فالعباسي، و يعرف الغزل العفيف و الماجن، و هكذا في شعر الوصف و المدح و الهجاء و الرثاء و مناجاة الطبيعة و بقية الأغراض التي أبدع فيها الشعراء في العصور المختلفة من عصور الأدب العربي.

ج– ثقافة الناقد العامة: أي إلمامه ببعض العلوم و المعارف التي لا غنى عنها لباحث متعمق و دارس جاد مثل علم المنطق حتى يعرف المقدمات و ما تؤدي إليه من نتائج، و القياس و طرقه و أن يعرف بعض جوانب النفس أو الدوافع النظرية التي يخضع لها الناس، و أن يغوص في أعماق علم النفس و أن يعرف شيئا عن الجمال، و يعرف الكثير عن التاريخ العربي و الإسلامي و العصر الحديث و يعرف مبادئ علم الاجتماع و غير ذلك.

و حول ثقافة الناقد، و تنوع معارفه، و سعة إطلاعه ألفت كتب، و نشرت دراسات و ظهرت أبحاث، و من أبرز الكتب التي ألفت كتاب (ثقافة الناقد الأدبي) لـ"محمد النويهي" و يقع في أربع مئة صفحة و مما قاله: (لا أطالب النقاد بدراسة الكيمياء و الرياضيات و الهندسة كهربائية و كيميائية و صناعية و الديناميكا و الاستاتيكا و الميكانيكا بسائر أنواعها، إنما أطالبهم بالاطلاع في قسمين اثنين من الدراسات لا محيص لهم منهما إن أرادوا أن يتقنوا عملهم كباحثين في الأدب و هما علوم الأحياء و الدراسات الإنسانية، أما علوم الأحياء فتدرس نشوء الحياة و تعددها و تطورها حتى تصل إلى أعلاها درجة في سلم التطور هو الإنسان[2].

أما الدراسات الإنسانية أو ما يسمونه (انتروبولوجيا) فتتسلم الإنسان من حيث تتركه علوم الأحياء، فتدرس صفاته الجسدية ثم تعنى بدراسة قواه الفكرية، ثم تنتهي إلى دراسته من الناحية النفسانية، فتتبع العوامل التي

[1] – أحمد أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، مصر، ط2، 1980م. ص 98.

[2] – كامل السوافيري: دراسات في النقد الأدبي، ص 125– 126-127.

تتنازع كيانه النفسي في كيف يرجع بعضها إلى غرائزه الحيوانية وكيف جاء بالبعض الآخر تعقد حياته المتحضرة و تعدد مشاكله الاقتصادية وتضارب تياراتها الفكرية[1].

ومما يؤخذ من كلام "النويهي" هو مطالبة النقاد بضرورة الاطلاع على قسمين من الدراسات هما علوم الأحياء و الدراسات الإنسانية، أما ما يؤخذ عليه هو المغالاة في دراسة صفات الأديب الجسدية و الفكرية و هذا ما يعد شططا وتجاوزا لما يراد من ثقافة الناقد.

و هذه الثقافة الواسعة في المجالات الثلاثة اللغوية و الأدبية و العامة هي عون وعدة الناقد في أداء مهمته، و يأتي بعد ذلك تمرس الناقد بالنقد و خبرته أو دربته و ممارسته، و هذه الدربة إنما تأتي من القراءات الكثيرة للنصوص و الأجناس المختلفة[2].

3- تباين ثقافات النقاد:

لقد أدى هذا التباين إلى اختلاف الأسس و المعايير التي يبني النقاد عليها أحكامهم على الأدب و الأدباء، لذلك لم تكن هناك ثقافة واحدة أو على الأقل ثقافات متقاربة يستملي منها النقاد آراءهم في الحكم على الأعمال الأدبية.

وقد تجد من أعلام النقد الأدبي المعاصر من كانت له ثقافة عربية خالصة، فهو ينظر إلى الأدب المعاصر بعيون تلك الثقافة التي اغترف منها و التي ورثها عن أعلام النقد العربي في العصور العباسية، و أولئك النقاد لا يرضيهم إلا الأدب الذي تسامى إلى أدب أولئك الفحول وكل أدب جرى على غير هداهم و طريقتهم موصوف عنهم بالانحلال و الابتذال.

كما كان في هذا الفريق من النقاد من غلب عليه لون من ألوان الثقافة العربية، كالثقافة النحوية، أو الثقافة اللغوية، أو الثقافة الأدبية، فلا يعنيه في الأدب الذي يقرؤه أو يسمعه إلا أن يرى فيه ثمرة معرفته و مطابقته للأصول التي حصلها و لا يقيسه إلا بالمقياس الذي يحذقه، فإذا حاول أن يتجاوز دائرة معرفته اختلط عليه الأمر فأتى بما يستطرف و ما يتعجب من سذاجته.

و الفريق الآخر من النقاد فريق غلبت ثقافته الأجنبية كل ثقافة سواها، فهو لا يستحسن من الأدب إلا ما نقل عن الأجانب الذين عرف أدبهم وأحس بما ركب فيه من نقص أنه لا حياة لأدب سوى أدبهم، فهو مثله الأعلى الذي يقيس عليه كل أدب و وقف على غيرهم من أصول النقد و مناهجه فلا يتقن غيرها، فيحاول تطبيق و تحكيم مقاييس غريبة في الأدب العربي الذي ألفه أدباء و عرب عاشوا على أرض العروبة و استظلوا بسمائها و عبروا بلغتها[3] و من ثمة كانت الأعمال الأدبية التي ألفوها تختلف في طبيعتها و في العوامل التي أثرت عن طبيعة تلك الآداب التي استخلصت منها تلك المقاييس لتقيس بها نظائرها من الأعمال الأدبية التي تأثرت بمثل ظروفها.

---

[1] – كامل السوافيري : دراسات في النقد الأدبي، ص 127-128 نقلا عن محمد النويهي: ثقافة الناقد، ص 74- 75.

[2] – المرجع نفسه: ص 127- 128.

[3] – بدوي طبانة: التيارات النقدية المعاصرة في النقد الأدبي، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، مصر، ط 2، 1970م. ص 32- 34- 35.

و لا شك أن الاختلاف في تقدير الفنون يجعل من تسرب الذاتية أن تؤدي دورا كبيرا في الحكم على هذه الفنون بالجودة أو بالرداءة، لأن هناك عواملا كثيرة تؤثر في نفوس الجماعات و الأفراد، فتدعوها إلى تفضيل بعض الأعمال التي قد تنفر منها أذواق جماعات أخرى لم تتأثر بهذه العوامل من قريب أو بعيد أو بدرجة أقل من تأثير الجماعة الأولى، و من هنا يكون الاختلاف في التقدير متأثرا باختلاف البيئات و الثقافات و العقائد و التقاليد، و هنا ناقد من كبار النقاد الفرنسيين يقرر الاختلاف في درجة التأثير بالأعمال الفنية بقوله: (لنأخذ صورة مألوفة جدا، صورة العذراء و طفلها، فنجد قبل كل شيء أن من الواضح جدا أن تأثير هذه الصورة في المسحيين تختلف عن تأثيرها في المسلمين أو البوذيين الذين لم يسمعوا بالمسيحية قط، أو سمعوا بها كما يسمعون بدين أجنبي عجيب) وقديما قال "أفلاطون": (إن الجمال ليس شيئا طبيعيا كالذهب و إنما هو علاقة الأشياء بطفولتنا أو قل بأغراضنا)[1].

و مع سرعة تطور المناهج المستحدثة في الغرب، و سرعة تدفقها إلى وطننا العربي تفاقم الضرر بازدياد اللهث وراء كل جديد وافد من الغرب، الأمر الذي يظهر (الحداثة) و (التقدمية) و يخفي حقيقته التي هي (التبعية) وتحقير الذات[2].

و هذا ما جعل فريقا من النقاد يحكم في نقده للأدب العربي مقاييس غريبة عنه يجانبه الصواب في تطرقه في الحملة على الأدب المأثور منظومه و منثورة، و على ما يقرأ من نتاج المعاصرين متأثرا بتلك التقاليد الموروثة عن كبار الأدباء العرب، و في الحملة على مقاييس النقد الأصلية عند الأمة العربية.

و ثمة ظاهرة شائعة لدى أغلب النقاد العرب على مختلف اتجاهاتهم ذلك أنهم حين يتصدون لنقد عمل فني تراهم يعالجونه معزولا عن بيئته الأدبية التي غذّت بالضرورة أصوله، وكأنما هو نبات شيطاني نما بقدرة قادر، و الاهتمام بالبيئة لا يتعارض و مختلف الاتجاهات النقدية فيمكن أن يولي الموضوع اهتماما أكبر، أن يعدّ البيئة الأدبية جزءا من البيئة الاجتماعية و ربط العمل الفني ببيئته الأدبية يتم ببيان موضع العمل الفني من التاريخ الأدبي للمؤلف نفسه[3].

و الذي لم يحدث -وكان من الواجب أن يحدث- أن يفرق بين أمرين: فيتعرف على ما لدى الآخرين كله و بدون خوف أو تردد أو خجل و ذلك عن طريق الترجمة المقتدرة الأمينة، و أن يستفاد من هذا الذي لدى الآخرين في حرص و حيطة و على نحو ايجابي يسلم بالعناصر المشتركة بين آداب الأمم كما يسلم بالفروق العميقة بينها.

---

[1] - بدوي طبانة: التيارات النقدية المعاصرة في النقد الأدبي، ص 34- 35.

[2] - محمود الربيعي: في النقد الأدبي وما إليه، دار غريب للطباعة والنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص 261.

[3] - بدوي طبانة: المرجع نفسه، ص 38- 39.

و لا ينبغي أن يتطرق إلى ذهن القارئ الاستهانة بشأن المناهج الغربية في ذاتها أو التقليل من فائدتها لمن ابتكرها للبشرية جمعاء، و لكن لا بد من القول إنه حينما استخدمت على غير وجهها الصحيح كنا كمن (يركب في القناة سنانا) على حد قول "المتنبي"[1].

على أن الذي لا شك فيه أن المقاييس الأجنبية التي يراد أن يقاس بها الأدب بمعاييرها لا تتم بالوحدة في أصولها أو في فروعها، بل إن لكل أدب في الأمم المختلفة و في عصوره المتعاقبة مقاييسه الخاصة.

و لو كان هنالك اتفاق على أصل من الأصول النقدية عند الأجانب لكان في ذلك الاتفاق ما يسوغ الأخذ بهذه الأصول و الاحتكام إليها، باعتبارها تمثل درجة من درجات النضج التي تتطلع إليها الإنسانية، وكان في هذا التطلع ما يسوغ محاولة تعميمها و تطبيقها على جميع الآداب الناهضة و جميع الآداب المتخلفة أيضا[2].

و لقد مست الشاعرة العراقية "نازك الملائكة" ذلك الولوج بتتبع النقد الأوربي، و محاولة تطبيق مقاييسه على الأدب العربي المعاصر، و صورت ما في هذا من التعسف لأن مشاكل الأدب العربي تختلف عن مشكلات الأدب الأوربي وكان مما قالت: (إن الناقد العربي يقف اليوم وقفة خشوع و تقديس أمام النقد الأوربي و نظرياته الوافدة، وكأن ذلك النقد نموذج في الإبداع و العبقرية لا يمكن أن يصله الفكر العربي إلا بالتقليد و الاقتباس و النقل، و في غمرة هذه العقيدة الواهمة، أغلق الناقد العربي الباب على منابع الفكر و الخصوبة، و الموهبة في ذهنه و راح يغترف من معين الأساتذة النقاد الأوربيين، دون أن يفطن إلى أن النقد الأوربي يتحدر من تاريخ منعزل انعزالا تاما عن تاريخنا، وكيف يتاح لنا أن نطبق أسس ذلك النقد الأجنبي على شعرنا الذي يتدفق من قلوب غير تلك القلوب، و عصور غير تلك العصور؟.

كيف يتاح لنا أن نحقق ذلك التطبيق إلا بطفرة متعسفة ظالمة يقع القسر فيها و الضغط على الشعر العربي أكثر ما يقع ؟ و من يجرؤ أن يزعم أن الذهن العربي ليس مفعما بالخصب و الحياة؟

وإننا لا نقتله قتلا عندما نضغطه في قوالب من التفكير الأوربي جاءونا بها مؤخرا، و شهروها في وجوهنا؟ إننا لا نصدر في عقيدتنا هذه عن تعصب، و لا عن ضعف إيمان بغنى الآداب الأوربية و جمالها، و لكننا نقول و نصر على القول إن لآدابنا العربية شخصيتها المستقلة، و إن النقد الذي يصلح لشعرنا يختلف بالضرورة عن النقد الأوربي، و لا بد لنا أن نستقرئ نحن القواعد من شعرنا و من أدبنا في هذا الوطن العربي و باللغة العربية[3].

و عرضت "نازك" لإحدى المشكلات التعبيرية التي يتعرض لها الأدب العربي الحديث، و التي يتحتم على الناقد العربي أن يعالجها، في حين أن الناقد الأوربي لا يعرض لنظائرها، لأن هذه المشكلة لا وجود لها في الآداب الأوربية، و من ثم فليس هناك ما يدعو إلى إثارتها، فالسكوت عنها عند الناقد العربي مجاراة لإغفالها عند النقاد الأوربيين نقص كبير في النقد، لأنه يتغاضى عن عيب كبير في الفن الأدبي، و في ذلك تقول "نازك": ليست هذه

[1] – محمود الربيعي: في النقد الأدبي وما إليه، ص 261.

[2] – بدوي طبانة: التيارات النقدية المعاصرة في النقد الأدبي، ص 40.

[3] – نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط14، 2007م. ص 333-334.

الظاهرة إلا نموذجا واحدا من نماذج كثيرة للضلال المحزن الذي يقع فيه الناقد العربي إذا هو أسلم قياده مغمض العينين للنقد الأجنبي الوافد، ذلك أن الناقد الفرنسي مثلا قلما يحتاج إلى أن يفرد بابا لنقد الأخطاء اللغوية و النحوية على نحو ما يحتاج الناقد العربي، و ذلك بمجرد أن المادة التي ينقدها ذاك خالية من الأخطاء فعلا، و إذا فعلى أي وجه يستطيع الناقد العربي أن يقلده و هو يواجه قصائد مثقلة بالأغلاط؟.

إن المحاكاة في هذه الحالة لا تتم إلا بأن يتخلى الناقد العربي عن مسؤوليته فيقف متفرجا على هموم القصيدة العربية تاركا شعرنا يعاني من مشاكله دون أن تمتد يد لانتشاله أو صوت يرتفع في الدفاع عنه[1].

ثم تشير إلى أن ضرر النقد الأوربي لا يقف عند هذا، فإن تلك النظريات الأدبية الممتعة، و تلك المذاهب الفلسفية و المدارس التحليلية في النقد الأدبي هذه الدراسات الباهرة التي يكتبها الناقد الأجنبي هناك تعمل في نقادنا عمل السحر، فتبهرهم و تسكرهم و تفقدهم أصالة أذهانهم، و تصيب حواسهم المبدعة بشيء يشبه التنويم، فما يكاد الناقد العربي اليافع يقرأ ما يكتبه "ايليوت" و"رتشاردز" و"مالارميه" و"فاليري"، وغيرهم حتى يشتهي أن يطبق ما يقولون على الشعر العربي مهما كلفه ذلك من تصنع و تعسف و جور على شعرنا و لغتنا، و يكون أول ما يضحى به هذا الناقد هو الجانب اللغوي من القصيدة العربية، فبدلا من أن يتناول القلم و يرفع صوت احتجاج على الشذوذ و الأغلاط نجده يهمل ذلك، و تعدّ القصيدة منزهة، لكي يتاح له أن يحللها، و يغرقنا خلال ذلك بسيل من الاصطلاحات الأجنبية التي لا تنطبق على شعرنا إطلاقا [2].

و نجد أيضا "العقاد" يتحدث معرضا بأولئك الذين خدعهم البريق الأجنبي، فقلدوه و أشادوا به عن غير وعي وبصيرة، و من غير قدرة على الانتقاء و التخيير، فقال إن كل أديب من أدبائنا الناشئين يطلب التجديد يضيع وقته عبثا إذا هو لم يحسن التفرقة بين العوارض الزائلة و موازين النقد الباقية، فإنه لا يستفيد من تقدم الثقافة الأوربية إذا اقتدى بها كلما يقتدي التابع الخاضع بالإمام المطاع، و لكنه يستفيد منها كل الفائدة إذا لم ينس و هو يدخل إلى ذلك المصنع الكبير أنه مصنع كبير حقا، و لكن المعارض التي تقام إلى جانب المصانع الكبيرة تعرض المصنوعات من جميع الدرجات بجميع الأثمان لجميع الراغبين، و منهم من يتساوى عنده الثمين و البخس و من يفضل البخس على الثمين.

نخلص من كل هذا بأن الاختلاف بين عقليات النقاد و ثقافاتهم أدى إلى اضطراب الحياة النقدية، فقد تباينت الآراء و اختلطت بحيث أصبح من العسير أن يجد المتتبعون لحركة النقد معالم موحدة، أو قريبة من التوحيد يستطيعون أن يفيدوا منها، و يتخذوا منها إماما يهتدون به في التمييز بين الأعمال الأدبية و أصحابها، ولم يجدوا أمامهم تعاليم مدرسة تستطيع أن تجاري أدب العصر، و يمكنهم أن يتلقوا عليها تعاليم صناعة النقد و مبادئها.

كما أدى هذا الاختلاف إلى إخفاق النقد الأدبي في تحقيق غاياته و إصابة أهدافه في خدمة الفن الأدبي، و توجيه الأدباء نحو مثل فنية واضحة يرسمها النقاد، و يستطيع أن يتطلع إلى بلوغ شأوها الأدباء، و ربما كان ذلك

[1] – بدوي طبانة: التيارات النقدية المعاصرة في النقد الأدبي، ص 43-44-45 ، نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 334.

[2] – المرجع نفسه: ص334، 335.

ممكنا لو استطاع ناقدا أن يحيط بكل هذه المعالم و الاتجاهات، و أن يكون منها وحدة صالحة متكاملة، فيها ما هو طبيعي قريب، و فيها ما هو متكلف بعيد و هيهات !![1].

و على كل حال و في خضم هذه التيارات الأجنبية الوافدة و الاختلافات المتباينة في ثقافات النقاد جدير بالناقد العربي وسط هذا الزخم الحضاري المتدفق في إطار البحث عن هويته و شخصيته العربية بدل الوقوف على حافة مفترق الطرق أن يتمتع بحساسية عالية في الفقه اللغوي و إدراك الظلال و الإيحاءات، و أن يكون الإنسان النشط الذي يتمتع بثقافة واسعة في كل مجال، و لا يكون ذلك الشخص المترهل الكسول الذي يواجه النص بعين عمياء، و أذن صماء، مكتفيا بنثر المعاني في الشعر و تلخيص الأحداث في القصص و المسرحيات، أو الهروب بعيدا إلى الملاحظات العامة المحفوظة المتوارثة أو استظهار النظريات المستخدمة المتلاحقة و ترديدها دون بصر أو السقوط في وحدة الغموض المطلق باسم الحداثة.

كذلك على الناقد أن يؤمن بقيمة عمله و بأصالة المادة التي يتعامل معها، فيتوازن ميزان العمل بين يديه و لا يحيف ومع أن نقص الإيمان بالعمل و الحيف نقيصتان من النقائص الموجودة في كل مجال فإن ضررها في مجال النقد ماحق و ذلك نظرا للحساسية التي يتمتع بها كل فرع من فروع المعرفة، و يعني ذلك الوصول إلى الحيثيات الكاملة، و التعبير عنها بكل دقة و وضوح، قبل الانتقال إلى أي حكم أو تقدير، أما ما يرى من (الانحياز) و (الشللية) وكيل المدح أو الهجاء، فليس من الموضوعية العلمية في شيء.

و الحقيقة هي أن كل تحليل نقدي لا ينهض على أصول و تقاليد أدبية و لا يتسم بالشفافية و العمق والجدية و النفاذ و الإنصاف، إنما هو سراب يزيد من حيرة النقد و يؤجل اهتداه إلى الطريق القويم.

و لا بد أن يطول صبر النقاد المؤهلين المتعاونين، مبعدين عن أنفسهم شبح الملل و اليأس، و متخذين القراءة الفاحصة لقصيدة بعد قصيدة و رواية بعد رواية و قصة بعد قصة و مسرحية بعد مسرحية نهجا، متنقلين بين أقدم نص عرفته العربية و أحدث نص، مرسين معالم الحساسية الجديدة في فقه (النص) محولين الكتابة النقدية من الوصف المقتضب إلى التحليل المستفيض، و من التقنية الجافة إلى الإبداع، ليكون التحليل النقدي –كالعمل الإبداعي – عملا له أسلوبه الخاص الذي يجعله يقرأ جيلا بعد جيل، فيخلد من أجل صفاته الإبداعية الإنشائية تلك لا لحججه و أفكاره و لا لأهمية العمل الذي يتناوله[2].

4– ذوق الناقد الأدبي:

أدرك نقاد الأدب أن للأدب ثلاث ملكات:

– الملكة الأولى منتجة: تتجلى في الشعراء و الكتاب و الخطباء.

– و الثانية ناقدة: تستطيع أن تتبين مواضع الجمال في النصوص الأدبية و تدل عليها و تبين أسباب هذا الجمال.

---

[1] – بدوي طبانة: التيارات النقدية المعاصرة في النقد الأدبي، ص من 47 إلى 50.

[2] – محمود الربيعي: في النقد الأدبي وما إليه؟، ص من 264 إلى 266.

– و الثالثة متذوقة: و هي الملكة التي يتحكم في زمامها العقل و العاطفة معا و تدرك بنفسها أو بواسطة الناقد ما في النصوص من حسن و رواء و تلتذ بما تدركه من مظاهر هذا الحسن و الجمال[1].

و من الشروط التي يتحتم أن تتحقق في الناقد الأدبي الذوق، لأنه الأساس في كل حكم، و الفيصل في كل نقد، و الموجه في كل تقديم ، و أداة الذوق هي عواطفنا، أما أداة الفهم فهي عقولنا و أفكارنا، فنحن نفهم النص الأدبي بعقولنا و نتذوقه بشعورنا، يقول "أحمد حسن الزيات": (إن للذوق مصدرين يستمد منهما الحكم في جميع قضاياه أحدهما العقل المتزن و للذوق المستمد منه ماله – أي العقل – من الوضوح الذي يشرق في كل نفس مهذبة، و قواعده كقواعد العقل لا تتغير لأنه ثابت مطرد، و الفنان الذي و هب ثقوب الذهن يكون في مأمن من الزيغ إذا اتبع قواعد الفن لأنها وضعت على هذا الأساس المكين[2]).

و المصدر الآخر هو العاطفة و هي الشعور الواقع على النفس مباشرة عن طريق الحواس، و هنا مجال الاختلاف لأن الحقيقة في الفنون غيرها في العلوم، و من ذلك كان التدرج من الحسن إلى الأحسن و من الفائق إلى الممتاز ولم يثن هذه الفروق إلا الذوق العاطفي الذي يتولد من الصفات و العادات و الحوادث، فيجعل الحقيقة الفنية تختلف في نفسها من شعب إلى شعب و من قرن إلى قرن حتى لتختلف في المكان الواحد، و في الزمان الواحد و في الإنسان الواحد، تبعا لحالات العواطف و انطباعات الحوادث و اختلاف الميول[3].

يقرر "أحمد حسن الزيات" في هذا النص أن الذوق الرفيع يستمد سلامته من مصدرين هما:

أ– العقل: و يقصد به العقل المتزن وذلك لأن العقل سراج الأذواق المنيرة في كل نفس تلتمس الوضوح و الشفافية، كما أن قواعد العقل لا تتغير مع الفطرة السليمة التي تنجب الفنان الموهوب الذي يرتشف من معين العقل المتزن الذي هو في منأى من ذلك و الزلل و الحيف إذا ما سلك الفنان من خلال ذائقته قواعد الفن و التي هي لا تخالف – أصلا – العقل الرشيد.

ب– العاطفة: و هي الأحاسيس و المشاعر التي أداتها الحواس المتلمسة لكل فن، و قد تظهر الحقيقة في الفنون على غير ما تظهر في العلوم لأن أحكامها ذاتية و غير مطلقة، فتتدرج من الحسن إلى الأحسن و من الفائق إلى الممتاز ، إلا أن الذوق العاطفي الفردي أو الجمعي مرهون في أحكامه وانطباعاته بقدر اتصاله والتحامه بالعادات و التقاليد و الحوادث، و هذا ما يجعل الحقيقة الفنية تتغير و تختلف من شعب إلى آخر، زمانا و مكانا بحسب اتفاق الميول و اختلافاتها غير القارة، و الشاهد من العصر الحديث الآلي و العجول نشأ عن انتشار الثقافة السطحية فيه نوع من المساواة الظاهرية بين الأذهان في التحصيل و التفكير فأخذ كل أديب يقرر و لا يستشير و يحسب و لا يسأل و يكتب و لا يقرأ، لأن الكتاب المعاصرين لا يكادون في رأيه يتميزون عليه و إن الأدباء المتقدمين لا يمتون إلى حياته بسبب[4].

---

[1] – أحمد أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي ،مكتبة نهضة مصر بالفجالة، القاهرة، مصر، ط2، (د.ت) ، ص 81

[2] – كامل السوافيري: دراسات في النقد الأدبي،ص 29، نقلا عن أحمد حسن الزيات: دفاع عن البلاغة، ص 43.

[3] – المرجع نفسه: ص 129–130– نقلا عن أحمد حسن الزيات: دفاع عن البلاغة، ص 43 – 44.

[4] –كامل السوافيري: دراسات في النقد الأدبي، ص 130.

إنما يقرأ متأدبو اليوم صحف الأخبار و مجلات الفكاهة و أقاصيص اللهو و ملخصات العلم، و أكثر ما يقرؤون صور منقولة، أو مقبوسة عن خطة، و مثل هذا الذوق الملفق المستعار لا ينظر إلى (الأمالي) و (الأغاني) و (اللزوميات) إلا كما ينظر إلى العمامة و القباء و الجبة، فهي في حكمه أشياء قضت عليها (الموضة) و للموضة كل يوم زي يتجدد معه الذوق و يتعدد[1].

و لا يمكن بأي حال من الأحوال تعميم فساد الذوق عند جميع الناس لأن هناك قلة مخلصة للذوق الطبيعي الخالص، و هذا ما أكده "أحمد حسن الزيات" حيث قال: (على أن في كتّاب العربية المعاصرين صفوة مختارة لا تزال وسط هذه الأذواق المتنوعة المتناقضة مخلصة للذوق الطبيعي الخالص، تذود عنه و تدعو إليه و تأبى أن تنزل به إلى تمليق الدهماء و لو فقدت في سبيله انتشار الصوت و رواج القلم)[2].

و إذا كانت مهمة الناقد تقويم العمل الأدبي و إصدار الحكم عليه، و إذا تم التسليم بأن مرد الذوق للعاطفة، و العاطفة ذاتية فلا محيص من أن يقبل حكم الناقد على النص حتى ولو لم يستطع أن يعلل به، و يقنع الآخرين بما اقتنع هو به، يقول "ميخائيل نعيمة": (من الشائع عند الناقدين أنهم قلما اتفق اثنان منهم يوما على رأي واحد في أمر واحد، و هذا القول قريب من الحقيقة لأن لكل ناقد غرباله، لكل موازينه و مقاييسه، هذه الموازين و المقاييس ليست مسجلة لا في السماء و لا على الأرض، و لا قوة تدعمها و تظهرها قيمة صادقة سوى قوة الناقد نفسه، و قوة الناقد هي ما يبطن به سطوره من الإخلاص في النية و المحبة لمهنته و الغيرة على موضوعه، و دقة الذوق، غير أن الناقدين طبقات كما أن الشعراء و الكتاب طبقات، فما يصلح أن يقال في الواحد منهم لا يصلح أن يقال في كلهم، إلا أن هناك خلة لا يكون الناقد ناقدا إذا تجرد منها و هي قوة التمييز الفطرية، تلك القوة التي توجد لنفسها قواعد و لا توجدها القواعد، و التي تبتدع لنفسها مقاييس و موازين و لا تبتدعها المقاييس و الموازين، فالناقد الذي ينقد بحسب القواعد التي وضعها سواه لا ينفع نفسه و لا منقوده و لا الأدب بشيء، إذا لو كانت لنا قواعد ثابتة لتميز الجميل من الشنيع، و الصحيح من الفاسد لما كان من حاجة بنا إلى النقد و الناقدين، بل كان من السهل على كل قارئ أن يأخذ تلك القواعد و يطلق عليها ما يقرؤه، ثم يعقب "كامل السوافيري" عن هذا النص فيقول:

(مع احترامنا لأراء الكاتب لا نرى تعارضا بين الذوق و قواعد النقد، فقد يجتمعان عندما يعلل الناقد لأحكامه، و يعدو الذوق معللا أي منقولا من الذاتية إلى الموضوعية، و قد يفترقان عندما لم يستطيع الناقد التعليل لأحكامه و مع ذلك نقبل حكمه، و نحترم رأيه إذ قد تختلف أحكام الناقد حول نص أدبي واحد أو تختلف أذواقهم حول القيمة الفنية لنص أدبي، أو أثر فني، و لكن هذا الاختلاف لا يقودنا إلى الطعن في أحكامهم و لا التمرد على آرائهم و لا الاندفاع للهجوم عليهم، لأننا لم نصل بعد إلى تكوين ذوق عام يمكن أن نحتكم إليه)[3].

---

[1] – المرجع نفسه: ص 131.

[2] – المرجع نفسه: ص 132نقلا عن أحمد حسن الزيات: دفاع عن البلاغة، ص 49 – 50.

[3] –كامل السوافيرين: دراسات في النقد الأدبي ، ص 132– 133.

و ما دام ذوق الناقد ذاتيا فمن الصعب تحديد قواعد مرسومة له، أو ضوابط ثابتة يمكن أن يحاسب على تجاوزها، كما يحاسب من يلحن في الكلام و يخطئ في ضوابط النحو و قواعد اللغة، الذوق شعور مرهف، و إحساس دقيق، يدرك مواطن الجمال و ليس للجمال مقاييس يقاس بها، أو موازين يحتكم بها إذا اختلفت و اتسعت بيننا شقة الحلف، و لو كان لجمال الأسلوب و اتساق النغم و روعة التصوير موازين ثابتة و مقاييس مجردة لما كان هناك من حاجة للنقد، و فرق كبير من المعرفة و الفن، أو بين الثقافة و الإيداع إن كثيرا ممن يعرفون أوزان الشعر و بحوره التام منها و المجزوء و المشطور، و يعرفون الزحاف و العلل و القوافي و عيوبها و لكنهم لا يبدعون الشعر و لا ينظمون القصيد، وإن كثيرا مما يجيدون قواعد اللغة و يحسنون استخدام التراكيب و يحفظون الآلاف من المفردات و لكنهم لا يستطيعون إدراك ما في الأدب من جمال و لا تذوق ما في الفن و الأدب من روعة وبهاء، و معرفة قواعد أي علم شيء و تذوقه و الإحساس بحلاوته شيء آخر.

إن ذوق الناقد الذاتي هو الذي يحس بكل ما في الأثر الفني من قيم شعورية و تعبيرية، و يدرك ما فيه من أصالة أو تقليد، و ما إذا كان قد أضاف جديدا أو كان تكرارا لغيره[1]، الذي يقوله بينه و بين ما يشابهه، و يكاد يكون محالا إذا طلب من الناقد – أي ناقد – أن يبدأ من أهوائه، و من تأثير النص على نفسه، و لكن الناقد الحصيف البصير لا يكتفي بذوقه الخاص بل يتخذ من ذوقه و عاطفته و إحساسه سبيلا إلى الموضوع، و بتعبير أدق يتخذ من ذاتيه النقد طريقا إلى موضوعيته فلا يقدم لنا حكمه على جودة الأثر أو رداءته مجردا، و لا رأيه خالصا، و إنما يعلل لأحكامه و يقدم لنا من الأدلة و البراهين ما يجعلنا نقتنع بما اقتنع هو به، و نطمئن إلى سلامة الرأي الذي ذهب إليه.

و الذوق القائم على التعليل و التدليل لا يرجع لعاطفة وحدها و إنما يشارك فيه الفكر، و يؤازر المنطق، و يساعد العقل و يغدو الذوق عندئذ مركبا من العاطفة و الفكر و الحس، و تغدو أحكامه أقرب إلى الصواب و أدنى إلى الحق و العدل.

إن الذوق عماد الناقد في كل حكم، و موجهه و قائده إلى كل تقرير و هو الأداة التي يرتكز عليها، به يدرك الجمال و تتلمس مواطنه، و إن الأدب الرفيع، و الفن السامي شعاع يتوهج، و لمحات تتألق و الذوق المرهف الذي صقلته المعرفة و جلته الدربة هو الحاسة الفنية التي تحس بما في الأساليب من حسن و قبح، و ما في الأنغام من اتساق و نشاز، و ما في العاطفة من صدق و زيف و لقد كان الذوق الأدبي المصقول عماد النقد في العصور الخوالي، و سيظل كذلك في مستقبل الأيام ما دامت و مضات الفن تشع على الحياة و لمحات العبقرية تتجلى في المبدعين[2].

5– ضمير الناقد الأدبي:

[1] – المرجع نفسه: ص 133- 134.

[2] – المرجع نفسه: ص 135.

و المقصود به توخي الناقد وجه الحق في نقده، فيحاول قدر الإمكان أن يتجه لما رأى أنه الصواب، فيتحرى العدل في أحكامه مبتعدا بذلك عن التأثر بالهوى، و عليه أن لا يجامل الأصدقاء و الأنصار و لا يتحامل على الأعداء و الخصوم و إنما يقضي بالعدل.

و مراعاة الضمير و العدل و الابتعاد عن المؤثرات الشخصية أهم الأركان في النقد و أهم الشروط الواجب توفرها في الناقد الحصيف، إذ بدونه لا تجدي المعرفة و لا تنفتح التجربة، و لا يصح الحكم و لا يعتدل الميزان، و ينحرف الناقد عن غايته إذا طفق يطري أثار الأصدقاء و يضفي عليها ألوان الثناء، و آيات الإعجاب و التقدير إرضاء لهم و تزلفا إليهم.

كما ينحرف أيضا إذا أخذ يتحامل على أثار الخصوم و الأعداء و يختلق لهم المثالب و المعايب، و عيب الناقد في مجاملة الصديق و تجريح العدو لا يقف أثره عند الناقد و المنقود فحسب، بل يمتد خطره إلى آفاق القراء من هواة الأدب و عشاق الفن، و إلى الشاذين في الأدب الذين لم تمتلع في أذهانهم بعد الصورة الفنية الجميلة للنماذج الرفيعة عندما يجدون إطراء لما لا يستحق الإطراء و تحاملا على ما لا يستحق التحامل.

و قد يلاحظ أن صداقة تنمو بين كاتبين أو أكثر و تتوثق الروابط و تجمعهم رابطة المصلحة، فيتحولون إلى نقاد يطري بعضهم أدب بعض، فتصاغ عبارات الثناء فيوصف الأثر بأنه فريد في عصره، و آية زمانه، و لا شيء فيه من سمات القدرة و الجمال إلا أن الناقد نظر إليه بعين الرضا الكليلة من كل عيب.

و في المقابل من ذلك كم من أديب رفيع، و شعر جيد و حسن و أثر فني سام، اصطنعت له المثالب و انفتحت عليه عوامل الضعف و الوهن فتعرض لحملات نقدية ظالمة و هجمات حاقدة للحط من شأنه، فمحا الزمن ذلك النقد الجائر، و ظل الأدب سامق البناء، رفيع العماد، تتغنى به الأمم و تردده الحقب.

و ضمير الناقد يحتم عليه أن يشجع المواهب الناشئة، و ينير طريق السالكين، فكم من مواهب كانت مطمورة حتى اكتشفها نقاد فلمعت و تألقت و أبدعت، و حقيقة لا بد من إقرار أن أي نص أدبي أو أثر فني لا يخلو من محاسن و عيوب و من جوانب قوة و ضعف و الكمال لله وحده.

و ضمير الناقد و مسؤوليته و نزاهته يحتم عليه أن يذكر المحاسن قبل المساوئ و يوضح جوانب القوة قبل أن يتناول جوانب الضعف، و يبرز اللمحات المشرقة و الومضات المشعة قبل أن يشير إلى ما شاب النص من عيوب و ما أحاطه به من شوائب.

و على الناقد أن يصاغ نقده في عبارات مهذبة، لا تحمل تعاليا و لا بغضاء و لا تخدش الكرامة، و لا تؤذي مبدع الأثر أو تحط من قدره، و يستطيع الناقد النزيه أن يصل إلى ما يريد من تقديم الأثر و توجيه مبدعه بلغة مهذبة، تبدو فيها عفة القلم و عفة اللسان واضحة جلية، لأن اللغة المهذبة في النقد تؤدي إلى السمو بالأدب و تجويده[1].

[1] – كامل السوافيري : دراسات في النقد الأدبي، ص من 136 إلى 138.

تقديـــم :

إن ضرورة التقدم الثقافي و التطور الذي تحققه العلوم الإنسانية في المرحلة الراهنة، يحتم على مجال النقد الأدبي الأخذ بمبدأ تضافر العلوم والمناهج في سبيل الكشف عن طبيعة الظواهر الأدبية، فالنقد الأدبي يعدّ من أكبر المجالات التي تبدو في حاجة إلى موقف متكامل، سواء بينه و بين الفلسفة أو بينه و بين العلوم الإنسانية، فالحقيقة الأدبية تزداد ثراء في ظل اللقاء والتحاور المتبادل بين النقد الأدبي وبين هذه العلوم بوجه عام، من أجل الاستفادة من عطاءاتها المعرفية ومنجزاتها الحداثية، على شرط ألا يفقد ذاتيته في خضم هذه العلوم المتجاورة[1].

النص الأدبي بين الاتجاهات النقدية الحديثة:

1- المنهج و الاتجاه الداخلي للنص الأدبي:

ينطلق الشكلانيون و البنيويون في دراستهم للأعمال الأدبية من أطروحة أساسية مفادها أن العمل الأدبي شكل مستقل ليست له علاقة مع ما هو خارج عنه و عن النسق الذي يدخل فيه، و من أن دلالة الأشكال هي من نوع وظيفي فقط، معنى هذا أن الأعمال الأدبية في نظر هؤلاء تكتسب دلالاتها من أشكالها في حد ذاتها و من أنظمتها الداخلية، و لا يخفى على النقاد أن الدراسات الشكلانية و البنيوية في الأدب قد انطلقت في مجملها من كتاب مورفولوجيا الخرافة الشعبية الروسية Morphologie du conte populaire russe للكاتب الروسي "فلادمير بروب" Vladimir Propp، و الذي ظهر في روسيا سنة 1927م.

و قد اهتم "بروب" و تلامذته في أعمالهم بتحديد الموضوع الرئيس في العمل الأدبي السردي الذي يجزأ حسب منهجهم إلى وحدات صغرى أو وظائف سردية صغرى تؤلف الوظيفة الكلية للعمل.

و قد توصل "بروب" في دراسته للخرافة الشعبية الروسية إلى استخراج إحدى و ثلاثين وظيفة سردية دالة، كما اهتم مع تلامذته بإحصاء و وصف هذه الوظائف السردية و دلالاتها مع بعضها دون الاهتمام بما يقابلها في الواقع، و دون الاهتمام بمعالجة العلاقة التي تقوم بين الداخل و الخارج النصيين[2].

و ما ينبغي الإشارة إليه و الإفادة منه في هذا المقام كذلك هو التقاء هؤلاء الشكلانيين و البنيويين بالتراث النقدي العربي القديم خلال القرن الخامس الهجري، حيث طغى الاتجاه اللساني النحوي على النقد في تلك الفترة، و هنا لا بد من التذكير بجهود "عبد القاهر الجرجاني" في ميدان معاني النحو و أحكامه فيما بين معاني الكلام و هو يدرس مسألة النظم في النص القرآني و في الشعر العربي القديم.

و قد سار أصحاب التوجه الداخلي بتفاوت على درب "بروب"، حيث اهتموا بتحليل وحدات النص الدالة داخليا، تلك الوحدات التي تؤسس في نظرهم العمل الأدبي في كليته، و بمحاولة إيجاد النسق الذي يربط بين الأعمال الأدبية التي هي من جنس واحد (...) و حتى السيميائيون الجدد و على رأسهم "غريماس" Grimas و "جاك دريدا" Jacques Derrida و الكاتب الدانمركي "هيلمسلاف" Hielmslev (1965م)، فهم يهتمون

[1] – سمير سعيد حجازي: قضايا النقد الأدبي، ص 38.

[2] – عبد المالك كاجور: النص الأدبي في ضوء بعض الاتجاهات النقدية الحديثة، ص 38- 39.

بالسياق اللغوي فحسب دون أن يتجاوزوه إلى السياقات المقابلة في الواقع، أي خارج العمل الأدبي مثل السياق التاريخي أو السياق الاجتماعي، و هذا ما يكشف في إحدى زواياه عن مدى تعلق أصحاب هذا الاتجاه بجمالية العمل الأدبي، بوصفه فنا جماليا تُشيِّد اللغة صرحه بالدرجة الأولى، و مثل هذا الإجراء يتم في الحقيقة عن عدم اكتراث أصحابه بما هو خارج العمل الأدبي أو ما هو خارج اللغة، و هم يرون أن هذا الأخير متضمن في اللغة ذاتها، يقول أحدهم و هو يجاري "رولان بارث" R. Barthes في طريقته النقدية (... فنحن نريد الأدب ليس لأننا تعبنا من الايديولوجيا و لكننا نريد أن نشم رائحة الكلمات و نعرف كيف تتوازن الحروف أو تختل وكيف نجد أن الزمن و الوجود هما كتابة في الكتابة و القول، اللغة والكلام)[1].

لقد ذكر "ر. بارث" هنا لأنه يهتم في نقده الأدبي اهتماما يكاد يكون كليا بجمالية العمل الأدبي، يعنى بشكل اللغة فيه كفن جميل، الفن الذي يقوم على الأدبية و العلامة، وكان هذا في الحقيقة رد فعل اتجاه تيار نقدي كان سائدا قبله أو بموازاة معه، و هو التيار الذي كان يتجه فيه أصحابه إلى خارج النص الذي منه الايديولوجيا، يقول "بارث":(إن الكلام في حد ذاته ليس صائبا أو خاطئا، إنه جائز أو غير جائز، و جائز بمعنى أنه يشكل نظاما متناغما من العلامات[2]).

إن الكتابة الأدبية عند "بارث" لا تقاس بخطئها أو صوابها، بل تقاس بجوازها أو عدم جوازها، و الجواز هنا لا يتحقق إلا إذا استطاع الكاتب أن يصنع عملا أدبيا أي نظاما متناغما من العلامات، و من هنا يمكن القول أن "بارث" يجرد العمل الأدبي من أية إحالة مرجعية له خارج لغته، و هذا ما يذهب إليه تقريبا "مارك انجينو" M.Angenot من جهته، حينما يقول: (إن الكتابة (الكلام) لا ترتبط بمرجع، و لكن بكتابة أخرى، كتابة العلامات الاجتماعية الكلية)[3] و هو يعني هنا فكرة الأنساق.

من الواضح جليا أن "رولان بارث" لا ينظر إلى الأدب إلا على أساس أنه خال من أي منفعة خارج اللذة (لذة القراءة)، فالأدب لا يهدف حسب رأيه إلى شيء غير الجمال في ذاته، و يبدو أن "بارث" في موقفه هذا ظل متأثرا بالنزعة التحررية من النقد الكلاسيكي الذي ظل يعيب عليه موقفه من العمل الأدبي الذي لم يكن ينظر إليه على أنه كيان مبني، إنما كان ينظر إليه على أنه كيان دون بنية (محتوى فحسب) خارج عن أي إجراء بنائي، يقول "بارث" عن موقف النقد القديم من الأدب: (إن ما يريده ليس عملا مبنيا و لكن عملا خالصا[4]).

و يجاري "ستيفن نوردابل لاند" Steffens Nordobl Lund "رولان بارث" فيما يذهب إليه هذا الأخير في تعريفه للأدب، حيث يختزله إلى بنية مستقبلية عن الواقع الخارجي و في تعصبه للبنية فيقول: (و على الجملة فإن الأدب ليس شيئا آخر سوى تقنية الدلالة، إن وجود كائن في شكله و ليس في المحتوى أو الرسالة (Message)

[1] - عبد المالك كاجور: النص الأدبي في ضوء بعض الاتجاهات النقدية الحديثة، ص 41.
[2] - المرجع نفسه: ص 41.
[3] - المرجع نفسه: ص 42.
[4] - المرجع نفسه: ص 42.

الايجابية للخطاب في إنتاجه للمعنى و ليس في المعنى المنتج، إن الكاتب و هو منغلق في كيف (تكتب الكتابة) لا يستطيع أن ينتج سوى علامات فارغة تاركا للآخرين مهمة ملئها، إن مهمته هي: (أن يبني الدلالة تقنيا دون أن يعلن الوصف، أن يخلق نظاما بقوانينه الداخلية المنتظمة فيه)[1].

هكذا بقي أصحاب التوجه الداخلي النصي في الدراسات الأدبية أسرى اللغة و الأشكال حيث راحوا يحاولون قلب النظريات التي كانت تحدد العمل الأدبي انطلاقا من مضمونه و من صدى الحركية التاريخية و تفاعلها في الواقع و الإيديولوجيات التي تنتج عنها، و لم يسلم أصحاب التوجه الداخلي النصي في الدراسات الأدبية من انتقادات لاذعة من ذلك قول "اديث كيرزويل" و هي تنتقد البنيوية في فرنسا و منها البنيوية الأنثروبولوجية التي تزعمها "كلود ليفي شتراوس" CL. Strauss : (و بقدر ما كانت البنيوية تعالج الواقع الاجتماعي كله بوصفه تفاعلا بين أبنية جمعية لا واعية في التحليل الأخير، فإنها كانت تخفف من راديكالية اللذين اعتنقوها دون أن تدفعهم إلى التخلي الكامل عن نزعتهم الإنسانية، و لكن على نحو أضحت معه البنيوية نفسها أقرب إلى نزعة متعالية تلغي التاريخ و تغترب بالإنسان في سجون النسق و البنية و النظام)[2].

لقد تأثر "ك.ل.شتراوس" -كما يجمع النقاد- في منهجيته إلى حد بعيد بمنهجية "رومان جاكبسون" R.Jacobson، في موضوع الأنساق الفونيمية بالخصوص التي نقلها "ليفي شتراوس" من الدراسة الصوتية للغة إلى مجال التحليل الانتروبولوجي، و منهجية "شتراوس" لا تتجه إلى الأعمال الأدبية التي تتمثل في الأسطورة التي ركز عليها كل جهوده بشكلها و مضمونها، أي بكل أبعادها التاريخية و المجتمعية و غيرها، بل تتجه إلى الكشف عن النسق الذي يجمع كل الأساطير الأمريكية القديمة، أساطير الهنود الحمر.

يتضح من هذا أن منهجية شتراوس تتجاهل مثل غيرها من المنهجيات التي يهتم فيها أصحابها بالشكل و البنية فحسب، الوجود الفردي، أي المبدع في مجال الإبداع الأدبي بل في جمع الإبداعات الثقافية[3].

و يمكن انتقاد فكرة الأبنية اللاواعية و جميع المنهجيات التي يتجه فيها أصحابها إلى التركيز على الواقعة التاريخية و أثرها على الواقعة الأدبية و الرد على هؤلاء و أولئك بمنهجية ظهرت في ميدان الدراسات الأدبية و هي منهجية توفق بين التوجه الداخلي و الخارجي النصيين، إنها منهجية التحليل الموضوعاتي التي تطورت عند "جونبول ويبر" B. Weber و بها يمكن الرد على أولئك الذين يلغون الوجود الفردي أو الفاعل الفردي في العمل الأدبي.

و عندما يلاحظ "ويبر" معطى دلاليا ما في العمل الذي يقوم بدراسته، ينطلق من إجراء أول و هو إجراء بنيوي، ففي تحليله لقصائد الشاعر الفرنسي "مالارميه" Mallarmé ينطلق من ملاحظته لظاهرة السقوط، سقوط الأشياء الذي يقدم نفسه لازمة من لوازم الأسلوب في قصائد الشاعر، و هذا الإجراء الأول هو إجراء مقاربة، و المقاربة في الحقيقة هي إجراء بنيوي حين يقيم المحلل مقارنة سياقية بين جميع قصائد الشاعر ليتأكد من وجود علاقة

---

[1]- عبد المالك كاجور: النص الأدبي في ضوء بعض الاتجاهات النقدية الحديثة، ص 43.

[2] – المرجع نفسه: ص 43.

[3] – المرجع نفسه: ص 43-44.

في موضوع السقوط الذي تشترك فيه هذه القصائد، و من أجل أن يتمكن من تفسير هذه الظاهرة أو هذا المعطى الدلالي لا يبقى المحلل حبيس المقاربة السياقية النصية، بل يخرج عنها ليبحث خارجها عما يمكن قد أثر فيها، فينتقل المحلل إلى إجراء ثان و هو إجراء تاريخي حيث يلتجئ إلى البحث في تاريخ حياة الشاعر و المحيط الذي عاش فيه، فيتتبع أطوار حياته جميعها ابتداء من نشأته الأولى إلى يوم وفاته و يعثر الدارس من خلال دراسته التاريخية هذه على بعض ما يبحث عنه إذ يكتشف أن الشاعر "مالارميه" قد مر في مرحلة طفولته بحادثة تتمثل في تأثيره الشديد بمنظر سقوط إوزة في حوض ماء، و كانت مصابة فماتت، و تألم الطفل لذلك وحزن حزنا شديدا على تلك الإوزة، و استحوذت هذه الحادثة على ذهنه فسكنت شعوره و كونت لديه عقدة نفسية[1].

و بعد أن ينهي المحلل جمع هذه الأخبار من حياة الشاعر يقوم باستغلالها مستعينا بالتحليل النفسي و هو الإجراء الثالث و الأخير، فيتمكن من تفسير الظاهرة التي يبحث فيها، و هي ظاهرة (السقوط) التي تتردد في قصائد الشاعر "مالارميه"، و ما يمكن ملاحظته هو أن "ويبر" لم يكتف باتباع منهجية واحدة في عمله، بل راح يستغل منهجيات ثلاث و هي المنهجية البنيوية أولا ثم المنهجية التاريخية و أخيرا المنهجية النفسية.

و قد انتظمت هذه المنهجيات الثلاث في عمل الدارس و تضافرت و تكاملت حسب الضرورة لتتخذ طابعا إجرائيا حيث تعامل معها المحلل على أنها مجرد إجراءات.

أما أصحاب التوجه الداخلي للنص فقد جعلوا –كما تقدم– همهم الأكبر في تعاملهم مع الأعمال الأدبية، إما بالبحث داخل هذه الأعمال عن القواعد الثابتة فيها (النظام) كما فعل "رولان بارت" و الشكلانيون و السيميائيون أو الكشف عن العلاقات الكلية الكامنة في المجتمعات البشرية كما فعل "اشتراوس" و من تأثر بمنهجيته البنيوية الأنثروبولوجية.

إن منظومة المنهجيات التي ينتصر فيها أصحابها إلى التوجه الداخلي النصي ترد كل شيء إلى النظام أو النسق أو البنية و تلغي الإنسان أو الذات المبدعة و الحركية التاريخية وتأثيرها في الواقع و من ضمنها الواقعة الأدبية[2]، و بالرغم من الشهرة و الانتشار اللذين حققتهما المنهجيات الشكلانية و البنيوية و هي المنهجيات التي ينتصر فيها أصحابها للتوجه الداخلي النصي.

و بالرغم من هذا التطور فيما يخص هذا التوجه فقد بقيت النتائج التي توصل إليها أصحابها تراوح مكانها، إذ إنها ناقصة لأنها لم تحقق هذه المنهجيات الأهداف التي كانوا يسعون إليها كاملة، حيث إنهم اختزلوا الأعمال الأدبية إما إلى تاريخ مستقل للأشكال و الأنساق أو إلى منظومات من العلامات الدالة و بذلك تكون جهودهم قد توقفت عند طرح السؤال كيف؟ و الإجابة عنه في حين أثبت لنا التاريخ النقدي أن العمل الأدبي أكبر من أن يختزل إلى شكله أو بنيته أو النظام الدلالي الذي يربط بين وحداته الدالة بحيث يوضع في علاقة مع الأنظمة الدلالية للأعمال الأخرى التي يدخل معها في نسق واحد.

---

[1] - عبد المالك كاجور: النص الأدبي في ضوء بعض الاتجاهات النقدية الحديثة، ص 45.

[2] - المرجع نفسه: 46-47.

و في الأخير بعد هذا العرض الموجز لبعض أنصار التوجه الداخلي النصي يستوجب على الناقد الأدبي أثناء دراسة العمل الأدبي أن يضعه في علاقة متعددة الأبعاد أو الاتجاهات، و ذلك من حيث علاقته مع التاريخ وعلاقته مع المجتمع وعلاقته مع الإنسان أو الفرد المبدع، و ذلك لأن تضافر هذه العوامل و تفاعلها هي التي تنتجه مجتمعة، و لذلك لا ينبغي اكتفاء بفحص نسيجه الشكلي أو البنيوي و مقاربته بالأعمال الأخرى التي تشبهه و يرتبط معها في النسق، و في هذا يقول "جون لويس هودبين" G.l. Hodbine: (ينبغي أن ينظر مليا على السواء إلى مختلف العلاقات التي تعمل في استقلاليتها النفسية داخل النص، و تلك التي تربط هذا النص بالنصوص الأخرى (الأدبية، المجتمعية، التاريخية) والتي توجد تبعا لذلك متحولة في العمل بهذه الطريقة أو تلك في الفضاء النصي ذاته)[1].

2- المنهج و الاتجاه الخارجي للنص الأدبي:

أما أصحاب التوجه الخارجي النصي في الدراسة الأدبية، فقد راحوا يفسرون العمل الأدبي من خارجه أي بالاعتماد فقط على المؤثرات الخارجية فيه، و قد راح فريق منهم يختزل العمل الأدبي إلى مفهوم الانعكاس، و يبدو أن العمل الأدبي في نظر هؤلاء هو مجرد انعكاس للواقع (التفاعل التاريخي) و ما ينتج عنه من ملابسات مجتمعية، و لذلك فإنه يمكن القول إن هذا إجحاف في حق العمل الأدبي ذاته، و في حق مبدعه الذي يبذل نشاطا فكريا في إنتاجه،و ذلك لأن العمل الأدبي الذي يبذل مبدعه في إنتاجه جهدا جهيدا لا يعكس الواقع بصورة آلية، كما لا ينفصل انفصالا كليا عن الأعمال الأدبية التي عاصرته أو التي سبقته في الظهور، و من أبرز النظريات التي أجحفت في تركيزها على الواقع و تأثيره في الظاهرة الأدبية، النظرية الماركسية و أطروحتها المتمثلة في نظرية الانعكاس.

تدخل النظرية الماركسية في إطار النقد السوسيولوجي للأدب و تهدف إلى طرح سوسيولوجيا العمل الأدبي وفق منظور تاريخي اجتماعي[2]، و قد اختلف النقاد الماركسيون في تحديدهم لمفهوم الانعكاس، فمنهم من يرى بأنه انعكاس آلي و مباشر للواقع في العمل الأدبي، و منهم من يرى أن الواقع لا ينعكس بصورة آلية و مباشرة في العمل الأدبي بل يتعرض للابتذال و القولبة و التشوه.

و إذا كان كثير من أصحاب نظرية الانعكاس قد اختزلوا نظريتهم بردها إلى استعمال ميكانيكي لعملية الانعكاس فهم مخطئون، ذلك أن نظرية الانعكاس تقوم على نظرة فلسفية أصلا.

و إذا كانت الفلسفة بمعناها العام هي محاولة للكشف عن القوانين الكلية في الوجود الطبيعي و الإنساني بشكل عام، فإن النقد الأدبي كما يرى الماركسيون هو محاولة كذلك خاصة في جانبه النظري للكشف عن القوانين الكلية في التعبير الأدبي بشكل خاص[3].

---

[1] – عبد المالك كاجور: النص الأدبي في ضوء بعض الاتجاهات النقدية الحديثة، ص 48.

[2] – المرجع نفسه: ص 47- 48.

[3] – سعد البازعي: استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004م. ص 141.

يسعى النقد الماركسي عبر ما يوصف بالقوانين الكلية التي يسعى النقد الماركسي إلى الكشف عنها،فهو نقد علمي بنفس القدر التي يمكن البحث فيه عن (اشتراكية علمية) في المعجم الماركسي، و العلم هنا كما هو في اتجاهات نقدية أخرى هو المعرفة القياسية التقنية التي يتوصل إليها بالملاحظة و الاختبار و من ثم بالقوانين المستنبطة من فوضى الظواهر، و هو بهذا المعنى لاسيما في النقد الأدبي و الفني عموما نقيض النقد الانطباعي، و كما أكد نقاد سابقون مثل "طه حسين" و "سيد قطب " أسبقيتهما إلى المنهجية التي تؤكد الشخصية العلمية.

جاء النقاد الماركسيون ليؤكدوا أحقيتهم بهذا التميز يقول "حسين مروة": إن كتابه (دراسات في ضوء المنهج الواقعي) (جاء ليخلص النقد من فوضوية النقد الانطباعي المحض لكي يدخل نقدنا العربي في عصر المنهجية النقدية)[1].

فالأدب مثلما هي الحال بالنسبة لأي أنشطة إنسانية الأخرى، يندرج في المجتمع كأي ممارسة مجتمعية كشكل إيديولوجي من بين أشكال أخرى على مستوى البنى الإيديولوجية الأخرى و ترى "كريستان عاشور": (بأن هذا الاختزال الميكانيكي لمفهوم الانعكاس قد أدى بالنقد إلى التركيز على مضمون الأثر و الأفكار التي عبر الكاتب عنها دون الاهتمام بالكيفية التي يتم بواسطتها تنظيم كل ذلك في إنتاج عملي أدبي ما[2]).

و قد عدّ الماركسيون العمل الأدبي من جانبين اثنين فهو عمل فني من جانب، و ممارسة كلامية من جانب آخر، و انطلاقا من هذا التحديد ترى "فرانس فارنيه" F.Vernier: (بأنه لا توجد نصوص أدبية تكون وجها لوجه مع الواقع و لكنها تكون من الواقع[3]).

من هذا المنظور لا يمكن بأي حال من الأحوال الفصل بين واقع مجتمع معطى و الإنتاج الفني الذي يوجد فيه، فهذا الأخير يعد جزءا من نتائج التحول الذي يمس المجتمع،كما أنه يعد أداة من أدوات عدة لحدوث هذا التحول و هذا ما تذهب إليه "فرانس فارنييه" حينما تقول: (إن النصوص الأدبية هي نتيجة تحول الواقع، و هي في الوقت ذاته أداة لتحوله حسب كيفيات معينة و من خلال وساطات شديدة التبدل[4]).

و هنا ينبغي الإشارة إلى أن المعايير الجمالية من جهة و الإيديولوجية من جهة أخرى يعدان من أهم عناصر البنى الفوقية عند الماركسيين، الذين يرون أن البنى التحتية المتمثلة بالخصوص في الإنتاج و وسائل (الإنتاج و الاقتصاد) تؤثر في البنى الفوقية، و هذه الأخيرة هي التي تحدد مفهوم الإنسان للجمال و للأدب من حيث إنه فن جميل، و قد اهتم الفكر الماركسي أكثر من غيره بالعلاقة: أدب/ إيديولوجيا.

---

[1] – سعد البازعي: استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث، ص 143.

[2] – عبد المالك كاجور: النص الأدبي في ضوء بعض الاتجاهات النقدية الحديثة، ص 49.

[3] - المرجع نفسه: ص49.

[4] – المرجع نفسه: ص 49.

و يذهب بعض الدارسين الماركسيين إلى أنه ما من تفكير في العلاقة أدب/ إيديولوجيا إلا و يندرج في البداية ضمن تقليد نظري ماركسي، حيث يكون الأدب شكلا إيديولوجيا، و الإيديولوجيا هنا تأتي محددة لمكان البنية الفوقية لمنظومات الأفكار و الوعي و معبرة عن علاقات اجتماعية واضحة.

يمكن القول على هذا الأساس، إن منهجية الجدلية المادية لا تهتم بالفعل الأدبي إلا على أساس أنه شكل إيديولوجي حيث لا يكون له وجود خارج البنية الفوقية و هو يعكس علاقات اجتماعية و يعبر عنها.

و العمل الأدبي انطلاقا من هذا الفهم لا يوجد إلا ضمن الكليات و هذا يعني أنه لا مجال للبحث عنه و استجلاء معناه إلا بالعودة إلى فحص و استقصاء هذه الكليات، ذلك أن أنصار منهجية الجدلية المادية في النقد يقصون العامل الفردي (ذات الفرد) في إنتاج العمل الأدبي،فهذا الأخير في نظرهم هو منتج التفاعلات المجتمعية التي تتأثر بها البنية الفوقية فتصوغها ضمن منظومات الأفكار و الوعي التي تنتج الفن و منه الكتابة الأدبية.

إن تفسير العمل الأدبي من هذا المنظور لا يتأتى إلا بعد دراسة الكليات التي يوجد ضمنها، و ما يهم أصحاب المنهجية الماركسية ليس الكائن الفرد بل الجماعة[1].

و العمل الأدبي تبعا لذلك يتجاوز النشاط الفردي و من ثم فدراسته تتجاوز الفرد بالضرورة لتبحث في الصورة النهائية للنشاط المجتمعي الذي يجد صورته آخر الأمر عند الماركسيين في الإيديولوجيا.

غير أن بعض الماركسيين عدلوا عن موقفهم تجاه العمل الأدبي حيث أصبحوا يدعون إلى ضرورة العمل الأدبي بوضعه في إطاره التاريخي الشكلي من جهة، و بوضعه في إطار تاريخ المجتمع الذي أنتج فيه من جهة أخرى، يقول "فيليب سولرز" F. Sollers على سبيل المثال: (لا يمكن دراسة الأدب بعيدا عن تاريخ المجتمع و تاريخ الأدب ذاته، و لكن الأدب كذلك لا يمكن أن يكون في أي عصر، إلا بواسطة مصالحة الكاتب لهذين المحيطين المتميزين تميزا واضحا: تاريخ المجتمع حتى اللحظة التي يكتب فيها الكاتب و تاريخ الأدب حتى اللحظة التي يكتب فيها الكاتب كذلك[2]).

إن "سولرز" يدعو هنا إلى وضع العمل الأدبي عن دراسته في علاقتين اثنتين علاقته بتاريخ الأشكال الأدبية التي يدخل في نسق معها و علاقته بتاريخ المجتمع الذي أنتج فيه، و هكذا يبدو أن "سولرز" قد كان لينا في موقفه من الأدب و إذا كان لابد من تقديم تعليل لعدم تطرفه فإنه يمكن القول إن ذلك راجع لتأثره بالفكر البنيوي.

3- المنهج و الاتجاه التكاملي للنص الأدبي:

إن بقاء أصحاب التوجه الداخلي النصي حبيسي الأشكال و الأبنية و الأنظمة اللغوية دون محاولة مقاربتها بما يقابلها في الواقع هو ما أضفى على مواقفهم طابع التطرف، فهم يتجاهلون تأثير الواقع في الواقعة الأدبية، و هذا ما جعلهم عرضة لانتقادات شتى وجهت و لا تزال توجه إليهم، أصحابها نقاد غير متعصبين للشكل و البنية و النظام ابتداء من "سارتر" الذي تقول "كيرزويل" عن موقفه من البنيوية: (كان يهاجم "سارتر" البنيوية من موقع

[1] - عبد المالك كاجور: النص الأدبي في ضوء بعض الاتجاهات النقدية الحديثة، ص 50.

[2] - المرجع نفسه: ص 51.

ماركسي(...) فيرى أن التاريخ يعمل على مستويات عدة[1]، و هذا في الحقيقة هو تعبير عن رفض "سارتر" لتجاهل "ليفي اشتراوس" للوجود الفردي.

إن سارتر في موقفه هذا يبدو جادا و صائبا، فالتاريخ يعمل على مستوى الجماعات كما يعمل على مستوى الأفراد، فبالتاريخ تتأثر الجماعة و بالجماعة يتأثر الأفراد و المبدع إنسان قبل أي شيء وحيث أنه كذلك فهو مجتمعي بطبعه، إنه يكتب عن واقع جماعة و إليها يكتب أو ضدها أو يكتب عن واقع فرد موجود ضمن جماعة و هو جزء منها، إنه يكتب ليعبر عن إدانته لهذا الموقف أو ذاك أو يكتب بخلاف ذلك ليعبر عن إعجابه بهما، إنه يكتب ليعبر عن إدانته لهذا الموقف أو ذاك أو يكتب بخلاف ذلك ليعبر عن إعجابه بهما إنه يكتب لينتقد هذا الوضع أو ذاك أو يكتب بخلاف ذلك ليمجدهما و يدعو إليهما، إن الكاتب أو المبدع الأدبي إذ يكتب إنما ينتج خطابا محملا بشحنة دلالية تقيم حوارا بين الداخل و الخارج النصيين، و تكون متضمنة لوجهة نظر عن موضوع معين، و وجهة النظر في العمل الأدبي إما أن يكون أساسها موقف فكري يدخل في منظومات الفكر و الوعي العليا (الإيديولوجيا بمعنى العقيدة أو المذهب)، أو يكون أساسها موقف فكري ذو طابع مضموني عام[2].

و يمكن هنا تقديم مثال بسيط و هو قصة من قصص الويستيرن الأمريكية التي تخرج في العمل السينمائي أو في العمل السمعي البصري، لتبرز من خلاله الحدود التي تتوقف عندها بصفة إجمالية جهود المحللين الشكلانيين و البنيويين، تصور بعض هذه القصص الصراع بين مواطنين أمريكيين بيض و مواطنين أمريكيين من الهنود الحمر، سكان أمريكا الأصليين.

يقف المحلل الشكلاني أو البنيوي عند تحليله لمثل هذه القصص بصفة عامة، عند حدود معالجة شكل القصة و النظام المغلق الذي يحكم أطرافها، فيحصي الوحدات الصغرى لها التي توجد في علاقات دلالية مع بعضها، و التي بواسطة عملية تجميع لها يتم توضيح نظام الأثر العام، ثم يقوم بمقاربة هذا النظام بالنظام الذي تقوم عليه القصص الأخرى التي تكون من نمطها أو القصص التي تدخل في نسق واحد معها.

و يلاحظ المحلل مثلا أن مثل هذه القصص تصور موضوع الصراع بين الحق و الباطل و أن أحداثها تقوم أساسا على الفعل ورد الفعل، فالفاعل الرئيس (البطل) و هو من الأمريكيين البيض يتعرض لاعتداء من مواطن أو جماعة من الأمريكيين الحمر، و يقوم البطل برد الفعل انتقاما للاعتداء الذي وقع عليه، و تنشأ معركة بين الطرفين بحيث يمثل البطل جانب الحق، بينما يمثل الآخرون جانب الباطل، و في النهاية الغلبة للبطل الأمريكي الأبيض، و سيكشف المحلل عن جملة من المؤهلات التي تساعد البطل على تحقيق الانتصار أمام خصمه تلك المؤهلات التي من جملتها تمتع البطل بالقوة العقلية من فطنة و ذكاء و دقة الملاحظة، و التي تقابلها جملة من الخصائص التي تؤدي إلى انهزام الطرف الآخر التي منها الضعف العقلي من قلة الفطنة و نقص الذكاء و ضعف دقة في الملاحظة.

---

[1] - المرجع نفسه: ص 53.

[2] – عبد المالك كاجور: النص الأدبي في ضوء بعض الاتجاهات النقدية الحديثة، ص 51-52-53.

لكن المحلل الذي يتعصب للتوجه الداخلي النصي فلا يخرج في عمله عن معالجة الشكل و البنية و النظام لا يطرح سؤالين جوهريين حتى و إن كانا ذا طبيعة بنيوية أصلا ليقول: (لماذا في مثل هذه القصص يؤدي الرجل الأمريكي الأحمر دوما دور المعتدي ؟ و لماذا يكون الانتصار دوما حليف الرجل الأبيض؟[1])

إن الإجابة عن هذين السؤالين ستقود إلى الكشف عن خلفيات شكل و بنية مثل تلك القصص لتكمل النقص الذي يعتري النتائج التي توصل إليها جهود أصحاب التوجه الداخلي النصي في الدراسات الأدبية.

و بطرح السؤالين آنفي الذكر سيجد المحلل نفسه أمام مستوى آخر من مستويات التمثيل، إنه مستوى التأويل الذي أصبح "تزفيتان تودوروف" T. Todorov أحد أعلام المنهجية الشكلانية يدعو إلى استغلاله بغرض الانتقال إلى إثارة مشكلة جديدة هي مشكلة الحقيقة التي تعود المحلل الشكلاني و المحلل البنيوي تجاهلها،كما اعترف بذلك "تودوروف" ذاته في السنوات الأخيرة، و يمكن طرح السؤالين اللذين تقدما بهذه الصيغة هل الأمريكي صاحب البشرة الحمراء حقيقة هو الذي يبادر دوما بالاعتداء في الواقع على الأمريكي الأبيض الذي يكتفي بالدفاع الشرعي عن نفسه؟.

إن الإجابة عن هذين السؤالين ستبرز بما لا يدع مجالا للشك المجال الإيديولوجي الحيوي القائم بقصد في قصص الويستيرن الأمريكية، و ستبرز بأن مثل هذه القصص التي تصور الصراع بين البيض و الهنود الحمر في أمريكا محملة بخطاب دوغماتي يفتح على هوية إيديولوجية إنها إيديولوجية عنصرية عرقية.

إيديولوجية السمو و التفوق التي يصنعها الأمريكيون البيض و يرسلونها إلى شعوب العالم و بالخصوص شعوب العالم المتخلف عبر وسائل دعائية شتى منها الوسائل السمعية البصرية، السينما، الأعمال الأدبية، الخطابات السياسية، و غيرها من وسائل الدعاية و الترويج الضخمة التي تسخرها المصالح المختصة (...) في دول الغرب الأمبريالية بصفة عامة، و التي تسعى من خلالها إلى إقناع شعوب العالم بتفوق الإنسان الغربي و سموه و عظمته و استعلائه، و من ثم تبرير الاعتداءات التي تقوم بها هذه الجهات و الأوساط الغربية على الشعوب الضعيفة.

في ضوء ما تقدم يمكن انتقاد أصحاب التوجه الداخلي النصي، حيث إن العمل الأدبي ليس شكلا أو بنية أو نظاما لغويا فحسب، كما يمكن انتقاد أصحاب التوجه الخارجي النصي، حيث إن العمل الأدبي ليس مضمونا مجتمعيا أو انعكاسا لواقع ما فحسب، إن منهجية الجدلية المادية على سبيل المثال كواحدة من المنهجيات التي تتعصب للتوجه الخارجي النصي، و التي تطورت عما يسمى بالمنهجيات التقليدية (أي المنهجيات التاريخية) لم تكن تنظر إلى المظهر اللساني للعمل الأدبي إلا على أساس وظيفته التزيينية و البلاغية، و ليس على أساس أنه كذلك منظومة لغوية.

و إذا كانت جهود أصحاب التوجه الداخلي النصي في الدوائر الأدبية قد توقفت –كما تقدم – عند طرح السؤال كيف و الإجابة عنه دون طرح السؤال لماذا؟، فإن جهود أصحاب التوجه الخارجي النصي قد تركزت حول

[1] - المرجع نفسه: ص 54-55.

طرح السؤال لماذا؟ و الإجابة عنه دون الاهتمام بالكيفية التي يتم بواسطتها انتظام المضامين الدلالية داخل العمل الأدبي.

و قد أدى الإحساس بالنقص الذي اعترى على السواء النتائج التي توصل إليها أصحاب التوجه الداخلي النصي و النتائج التي توصل إليها أصحاب التوجه الخارجي النصي –كما ذكر آنفا – إلى ظهور توجه جديد يحاول فيه أصحابه التوفيق بين السؤالين "كيف، و لماذا" إنه التوجه الذي تزعّمه لفترة من الزمن "لوسيان غولدمان"، الذي استفاد من أعماله نقاد مشهورون مثل: "ميخائيل باختين" M. Bakhtine و "جوليا كريستيفا" J. Kristeva ممن يعرفون بعلماء اجتماع الرواية [1].

و تركزت جهود "غولدمان" على العلاقات التي تربط بين مختلف البنى خارج النصية و البنى النصية، فاهتم هو و تلاميذه بالسؤال الذي طرحه الشكلانيون و البنيويون كيف،كما اهتم بالسؤال الذي طرحه التاريخيون الماركسيون لماذا.

تدرس البنيوية التوليدية إذن تولد البنى النصية من البنى غير النصية، و قد طور "غولدمان" فكرة (الرواية الكلية) لصاحبها الناقد الماركسي "جورج لوكاتش" G. Lukacs إلى ما يعرف بفكرة (رؤية العالم) و منهجية "غولدمان" هي منهجية بنيوية قبل أي شيء و هي بنيوية توجد في جدال مع الفكر الماركسي إنها تقوم على الربط مع الماركسية، فإذا كانت هذه الأخيرة تقوم أساسا على نظرية الانعكاس كيف يكون العمل الأدبي في نظر أصحابها مرآة للبنى المجتمعية أو (الواقع المجتمعي) و مختلف التفاعلات التي تتم بين البنية التحتية و البنية الفوقية، بحيث تؤثر الأولى في الثانية و هذه الأخيرة هي التي تحدد مفهوم الإنسان للجمال، فإن منهجية "غولدمان" تقوم على النظرية التوليدية تولد البنية النصية من غيرها من البنى المجتمعية المختلفة التي من ضمنها التاريخ و الإيديولوجيا و الإنسان، و هذه هي الضربة التي وجهها "غولدمان" في فترة ما لأصحابه القدماء أصحاب المنهجية الماركسية، فإذا كانت هذه الأخيرة تقوم على المحور التزامني فحسب، فإن منهجية "غولدمان" تقوم على الجدل بين المحورين (التزامني و اللاتزامني) حيث يفهم البنية فهما تاريخيا فيصلها بالذات و الوظيفة و التحول.

يستنتج مما تقدم أن العمل الأدبي ليس شكلا أو بنية فحسب كما أنه ليس مضمونا فحسب، إنه ذلك الكل المركب،و لذلك ينبغي دراسة الشكل أو البنية باعتباره جانبا من العمل الأدبي، و لإثبات صحة هذا الإجراء أو على الأقل لإثبات منطقيته يبدو من الجدّي تقديم مثال يتكشف من خلاله أن العمل الأدبي يمكن أن يخضع إلى دراستين متكاملتين تنطلقان من وجهتي نظر تبدوان متعارضتين أو على الأقل متوازيتين، الأولى ذات توجه اجتماعي إيديولوجي و الثانية ذات توجه شكلاني، و تحاول كلتاهما إيجاد تفسير لانتشار الاتجاه الواقعي في الرواية الفرنسية في القرن الثامن عشر و بداية القرن التاسع عشر و الدراستان مدرجتان في كتاب جماعي عنوانه (أدب وواقع) Littérature et Réalité هاتان الدراستان هما (واقعية و شكل روائي) Littérature et Forme Romanesque لـ:

[1]– عبد المالك كاجور: النص الأدبي في ضوء بعض الاتجاهات النقدية الحديثة، ص من 53 إلى 56.

"ايان واط" I. Watt و (الواقعية و الخوف من الرغبة) Le Réalisme et le Peur du Désir لـ: "ليوبيرزاني" L. Birsani [1].

أما "واط" فينطلق في دراسته من وجهة نظر اجتماعية – إيديولوجية و هو يعود إلى الأدب الذي سبق المد الواقعي بل يعود إلى ظهور الرواية الفنية التي أخذت تتحرر من الصبغة الدينية عند الروائيين الإنجليز.

و ينفي "واط" أن يكون مرد نشأة الظاهرة الواقعية و نشأة الرواية ذاتها إلى العبقرية و الحادث العرضي،كما تعود أن يدعي بعض نقاد و مؤرخي و منظري الأدب بل يرجع نشأة الاتجاه الواقعي ثم انتشاره في الرواية الفرنسية إلى الإرث الفلسفي الديكارتي الذي يقوم في جانب منه على المذهب الفردي حيث كان الوضع الفكري العام للواقعية الفلسفية نقديا معارضا للتقليد و مبتدعا، وكان "ديكارت" (ت 1650م) الذي عرف في فلسفته العقلية بسعيه إلى جعل الإنسان سيدا على الطبيعة و مالكا لها، يلح على الجهد الفردي أو التجربة الفردية في مجال البحث عن الحقيقة، و هذا يخالف الخط الثقافي الذي كان سائدا آنذاك، و الذي كان سائدا من قبل مثقفي أوروبا المسيحية التي كان يمثل فيها شرط التطابق مع القديم أهم أركان الحقيقة.

و قد كان التعبير عن الرفض رفض الفوضى التي كانت تميز الحياة المجتمعية عند الشعب الفرنسي و عند غيره من شعوب أوروبا، هو التعبير عن رفض كل ما هو تقليدي، و من هنا نشأت إيديولوجية التغيير لدى الأدباء الفرنسيين و التغيير كان مطلبا أساسيا من المطالب التي قامت عليها الثورة الفرنسية.

و قد كبر الاهتمام بمبدأ اعتماد التجربة الفردية و الاعتناء بالتفاصيل في مجال البحث عن الحقيقة منذ ظهور الرواية عند الروائيين الإنجليز، فبرز فيها رفض الاتجاه التقليدي كما برزت فيها الدعوة إلى التخصصية[2].

و بذلك تتغير نظرة الكتاب الفرنسيين إلى الأدب و ينمو الاهتمام به فيتخذ منه "وسيلة معركة و نضال من أجل إحداث عالم جديد (فقد طغت إيديولوجية التغيير على فكر الكتاب الفرنسيين خلال القرن الثامن عشر إلى درجة أصبح (أي الفكر) معها مسكونا بالرغبة الشديدة إلى الفهم و المعرفة. إنهم يجتهدون في كل شيء، إنهم يبحثون عن الحجج لتبرير طروحاتهم، إنهم مكتظون واقعية مدققون في التفاصيل، إنهم يريدون أن يعرفوا الأسباب إنهم مثل "فولتير" Voltaire (ت 1778م) يريدون أن يحددوا الأخلاق".

إن مثل هذه الرغبة الجامحة في التغيير تستعمل على خلق أشكال و أساليب جديدة للتغيير مثلما كان الحال بالنسبة لظهور و انتشار الرواية الواقعية في فرنسا و مع تزايد الرغبة تصبح الرواية نقدا لاذعا.

على هذا الأساس يمكن القول إن للإيديولوجيا السائدة في مجتمع ما أثرا كبيرا في توجيه الأفكار و الوعي، و ما ينتج عنهما من أنماط حياتية جديدة التي منها أشكال التعبير المختلفة و من ضمنها الكتابة في عالم الإبداع الأدبي و المثال المضروب هنا يوضح كيف تعمل الإيديولوجيا في خلق أساليب تغيير جديدة مثل الاتجاه الواقعي.

[1] – المرجع نفسه: ص 57-58 .

[2] – عبد المالك كاجور: النص الأدبي في ضوء بعض الاتجاهات النقدية الحديثة، ص58- 59.

فالكتّاب الفرنسيون في القرن الثامن عشر، إذ تستحوذ عليهم إيديولوجية التغيير، تغيير الواقع بكل ما فيه من أفكار و سلوكيات و أخلاق و قوانين تصبح الإيديولوجية لديهم مدعاة لتحريك الكاتب الفرنسي و توجيه أسلوبه.

أما "بيرزاني" فينطلق في عمله بخلاف "واط" من وجهة نظر شكلية و هو يخالف "واط" كذلك لكنه لا يعود إلى البحث في جذور الحركة الواقعية و لكنه يتوجه بالبحث في الحركة التي تتبعها في القرن العشرين، فيوازن بين الرواية الجديدة كما عرفت مثلا عند "فلوبير" Flaubert، و يخرج بملاحظات ذات أهمية بالغة منها أن الرواية الجديدة تتسم بالانسجام و التلاحم بين كل أجزائها و مراحلها الزمنية، و هي تختلف بذلك عن الرواية التقليدية التي توجد فيها دوما مرحلة أو مراحل زمنية أكثر أهمية و أكثر دلالة من غيرها داخل الرواية الواحدة، و قد عمل روائيو القرن العشرين في فرنسا تلقائيا على تحويل التفاصيل التي ليست ذات أهمية إلى بنى دالة، لتصبح الرواية كلا متكاملا لا يمكن فصل جزء منه عن الآخر، و هذا يعني أن التلاحم آخر الأمر هو الذي أدى إلى انتشار الاتجاه الواقعي في الرواية الفرنسية إذ إن التلاحم الذي ظهر فيها قد عوّض الفوضى العامة التي ميزت الحياة المجتمعية التي كانت سائدة في فرنسا، كما أن ما أخفقت في تحقيقه الحياة المجتمعية في فترة ما أفلح في تحقيقه الكتاب في رواياتهم من خلال تمكنهم من إنشاء أعمال أدبية يسودها التلاحم و الانسجام إما من حيث المعنى و توزيعه أو من حيث الشكل.

يتضح من خلال هذا العرض أن وجهتي النظر اللتين ينطلق منهما الدارسان تؤديان إلى نتيجة واحدة، و هو أن المنهجيتين متكاملتان، و صفة التكامل هذه تفرضها الظاهرة الأدبية أو فعل الكتابة في مجال المتخيل، فالكتابة الأدبية هي تلك التي تحمل قراءات عديدة حيث يكون المضمون بجميع الهويات التي تفتح عليها مشوها في منظومة العلامات بواسطة اللعبة الفنية.

و بما أن العمل الأدبي مفتوح على معاني عدة أي قابل لقراءات عدة، فإنه لا ينبغي تجاهل العلاقة الحميمية التي تربط بين الأدب و الفلسفة، فالأدب مثله مثل الفلسفة يقومان على اللاعلمية إنهما يرفضان أن يخضعا إلى قانون علمي دقيق و في هذا المجال يقول "لويس ألتوسير" L. Althusser في كتابه (لنين و الفلسفة) (إن ما لا يحتمله الأدب هي فكرة نظرية يعني (معرفة موضوعية) للأدب قادرة على أن تغير ممارسته التقليدية، فهذه النظرية يمكن أن تكون قاتلة له لأنه يحيا من انتفائها[1])، و الأدب ذاته في ماهيته نظرا لتباين وجهات النظر إليه يصبح شيئا من الفلسفة، يقول "فيليب سولرز": (إن الأدب يعيش من الفلسفة، إنه يعيش منها على نمط معقد و ليس سلبيا فحسب حيث يأتي ليكمل ما لا تستطيع أن تضطلع به الفلسفة[2]).

و لكن مهما يكن من أمر فالعمل الأدبي كتابة و هذه الكتابة ليست مقطوعة الصلة بواقع معين يمثل نقطة ارتكازها أو حقيقتها المرجعية، إما من حيث مظهرها المبني أو من حيث الخطاب الذي يصوغ تلك البنية.

و إذا كانت نشأة العمل الأدبي لا يمكن أن تكون كما يجمع النقاد حديثا خارج إنتاجات أدبية أخرى، فإن هذه الأخيرة إذ توجد إنما تكون في علاقة حوارية مع ما يقابلها في الواقع، و نشأة الأعمال الأدبية إذ هي في الواقع

[1] - عبد المالك كاجور: النص الأدبي في ضوء بعض الاتجاهات النقدية الحديثة، ص 61.

[2] - المرجع نفسه: ص 61-62.

إلا عملية تحول من خطاب إلى خطاب آخر أكثر تطورا تبعا لتحول النسيج الثقافي العام بمقتضى ظروف تاريخية و مجتمعية معينة، و من هنا تأتي أهمية فحص النسيج الثقافي الذي وجد فيه العمل الأدبي عند دراسة هذا الأخير، الدراسة التي تستدعي ضرورة وضعه في إطاره المبني أو (الشكل أو المنتظم أو المتسق) من جهة، و وضعه في إطار النسيج الثقافي العام الذي وجد فيه من جهة أخرى، و هذا على ما يبدو هو الذي دفع المهتمين بظاهرة التناص إلى الإلحاح على إجراء فلسفي- معرفي حيث دعوا إلى ربط العمل الأدبي عند دراسته بالكل المعرفي، لأن الأعمال الأدبية تتداخل مع بعضها تداخلا اجتماعيا – لفظيا، غير أن الأمر يبقى شائكا بخصوص البحث في حدوث ظاهرة التناص في الأعمال الأدبية، فالتناص كما يرى "مارك انجينو": (يبرز في لا تحديد لا تاريخي هائل ضمن مقاطع شبه مجازية حيث النص و المجتمع و التاريخ تقيم علائق مجاملة و لكن غير محددة)[1].

و في الأخير لابد من التسليم مع "سيد البحراوي" إذ يقول: (و لعله أمر لابد أن يلفت النظر ذلك الوضع الذي نجد فيه نقدنا الحديث، لا يطرح أمامه طوال الوقت نموذجا سوى النموذج الأوروبي (سواء كان غربيا أو شرقيا أو أمريكيا) و سواء كان هذا النموذج نقديا أو أدبيا (...) النموذج الذي نعيش عليه و نضرب به الأمثلة هو نموذج أوروبي (...) إن معنى ما رصدت الآن يمكن أن يتلخص في جملة عامة هي أننا منتجين للمناهج الغربية التي نتبناها و نؤمن بها و إنما نستوردها أو لنقل بدقة أكبر إنها تفرض علينا لأننا مولعون بالتجديد (...) و معنى ذلك أننا لسنا منتجي المناهج النقدية أننا نقف في مواجهتها دون أن نستطيع امتلاكها –سيكولوجيا- بعمق فهي المثل الأعلى الذي لا يحق لنا أن نعدل أو نعمق أو نغير فيه أو حتى نختار منه ما يناسبنا[2].

و هذا ما يثقل كاهل الباحث العربي الذي يقف حائرا أمام زخم المناهج النقدية الغربية، فهو يقتات على نماذج أوروبية إما بالتقليد و المحاكاة أو بتحميل النصوص الأدبية العربية ما لا تحتمل، كما قد تختلف أو تتنافى معه، و هذا ما قد ينجر عنه الإحساس بالإخفاق و الازورار في تحقيق نتائج أبحاثه و أعماله.

---

[1] – عبد المالك كاجور: النص الأدبي في ضوء بعض الاتجاهات النقدية الحديثة، ص من 59 إلى 62.

[2] – عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة "نحو نظرية نقدية عربية"، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الوطن، الكويت، 2001م. ص 189-190.

التعدد المنهجي:

تقديـم:

العلـم هـو المنهج، و المنهج هـو جميع الخطوات التي ينبغي للباحث أو الناقد أن يتبعها لاكتشاف أسباب وجود ظواهر حاضرة أو حقائق غائبة، بوساطة الأدلة و المنطق، فالمنهج كما هو واضح ليس مادة أو موضوع البحث، و إنما هو الطريقة أو الكيفية التي عالج بها الدارس المادة أو الموضوع الذي يقع بين يديه، فهذه الطريقة أو تلك الكيفية هي وحدها التي تحدد للقارئ إذا كان هذا العمل عملا علميا أو غير علمي؟

و إذا كان علميا هل يصنف في صفوف العلم الحديث أو العلم التقليدي؟.

إن الحقيقة الموضوعية القائلة: (إن البحث في ميدان الآداب أو في ميدان العلوم الإنسانية هو منهج أولا و قبل كل شيء) تعني في أبسط صورها و معناها أن أسلوب معالجة موضوع أدبي أو لغوي أو إنساني تنشره صحيفة أو مجلة على درجة كبيرة من الأهمية، لا يمكن أن يطلق عليه صفة علمي لأنه يفتقد إلى المنهج أو الأساليب و المفاهيم العلمية التي بفضلها يكتسب هذه السمة الموضوعية[1].

من المفيد في هذا المبحث من هذا الفصل الأخير أن يطلع القارئ على أهم المقولات النقدية التي تلتقي حولها -كليا أو جزئيا- كافة المناهج النقدية في ارتباط و انسجام، و ذلك من خلال الاقتصار على مقولات الوصف، التحليل، التفسير، التقويم.

الوصـف:

يعدّ الوصف من أبرز المقولات التي تستحكم في النقد الأدبي المعاصر، و يتجلى ذلك من خلال مناهج نقدية متعددة تقدم نفسها باعتبارها وصفية، و هي في ذلك تعمل على التقيد بالنص الأدبي في ذاته بعيدا عن الإسقاطات الذاتية أو الخارجية، انطلاقا من أن الوصف يقتضي نقل الموضوع من صورته المادية إلى صورته اللغوية، و الذي يفيد في هذا المجال النقدي نقل النص الأدبي من صورته اللغوية الأصلية إلى صورة لغوية ذاتية، تسعى إلى أن تكون مطابقة للأصل و إن تدخلت أحيانا في إعادة هيكلة عناصره و مستوياته.

و قد تلونت الوصفية بتعدد المفاهيم و المناهج النقدية، و قدمت حولها مجموعة من التحديات التي تميزها عن المصطلحات المجاروة لينسجم مفهومها مع هذه النظرية النقدية أو تلك، فقد عدّها "تودوروف" (فعالية تعليقية) أو (فعالية الشرح) تقتصر على إضافة الجوانب المعتمة في النص الأدبي فهي: تنطلق من الصعوبات التي يثيرها الفهم المباشر لنصوص معينة، و هي تسعى لإضاءة المعنى لا إلى ترجمته، و المعلق يرفض أن يحذف أي شيء من النص بوصفه شيئا موضوعا، كما أنه يطرح جانبا أية إضافة يمكن أن تظهر خلال القراءة[2].

و يذهب "تودوروف" إلى أن الواصف للنص -بالمفهوم السابق- لا يمكنه أن يصل إلى الموضوعية المطلقة، و أقصى ما يمكن أن يصل إليه الوصف هو أن يتطابق مع النص الأصلي فيصبح عديم الجدوى، فالفاعلية التعليقية

1- سمير سعيد حجازي: إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، دار طيبة للنشر و التوزيع و التجهيزات العلمية، (دط)، 2004م. ص 57.

2 – عبد العزيز جسوس: إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر، ص 194-.195

تلزم صاحبها بإدخال تعديلات على النص الأدبي فيقع في دائرة التأويل و يبتعد عن الوصف الموضوعي، الذي كان حلما من الأحلام التي راودت العلوم الإنسانية و الذي ادعاه بعض نقاد الأدب حينما ارتبطوا بهذه العلوم[1].

و تذهب تصورات أخرى إلى أن الوصف شرط ضروري لنجاح العلم و لعلمية المنهج، فإذا كانت شروط العلمية تقتضي تضمن أن يكون المنهج وصفيا، فهذا معناه أن الوصفية قيمة أساسية فيه لا يمكنه التخلي عنها و إلا فقد مشروعيته العلمية[2].

و الوصفية بهذا المعنى تفيد تحديد طبيعة الموضوع و مواصفاته الخاصة التي تؤهله للدراسة العلمية، و هذا ما ذهب إليه الشكلانيون حينما اعتبروا الوصف مقدمة أساسية للتحليل، فقد حددوا الهدف الأساسي للبحث النقدي في وصف العمليات للنظم الأدبية و تحليل عناصرها الرئيسة، و تعديل قوانينها لتصبح على مستوى المعارف السائدة، فهذا عندهم هو الوصف العلمي للنص الأدبي الذي يتيح الفرصة لإقامة العلاقات بين عناصره[3].

يتضح من خلال هذين النموذجين أن مفهوم الوصف يختلف من منهج نقدي إلى آخر و ذلك حسب تصورات كل منهج، و يتراوح هذا الاختلاف بين اعتباره ضمن دائرة التأويل لاستحالة نقل الموصوف كما هو حين تدخل الناقد في عملية الوصف، و بين اعتباره عملية موضوعية و أساسية لإقامة الدراسة العلمية للموضوع.

التحليل:

و هو مصطلح يتواتر بكثرة في النقد الأدبي المعاصر بل أصبح ملحقا بالعديد من النظريات النقدية، مثل: التحليل النفسي للأدب، التحليل الاجتماعي للأدب، التحليل البنيوي، التحليل الأسلوبي ...الخ، إلى أن رفض محللو الأدب نعتهم بالنقاد، يقول "أحمد الطريسي": (إن الفرق بين المحلل و الناقد يكمن أساسا في أن الثاني يبعد ذاته عن موضوعه، و يبقى على الفاصل بينهما، و هذه الخاصية هي التي تجعل من الناقد أن يصنف النص الشعري وصفا علميا، يستند فيه إلى مبدأ الملاحظة الدقيقة و النظرة الموضوعية في إبراز قيم النص الداخلية و علاقتها بالقيم الخارجية، أما المحلل فإنه يستند في عمله التحليلي إلى الانفعال الخلاق مع النص الأدبي أو الشعري، و أقصد بهذا المبدأ إن القراءة ينبغي أن تزيح المسافة الفاصلة بين النص و الذات المحللة[4])، إلا أن إزاحة الفواصل بين النص و المحلل لن تؤدي إلى الانطلاق من فراغ، لأن المحلل حين ارتباطه المباشر بالنص الأدبي يستمد كل شيء من النص، و لكن ليس المهم في العملية التحليلية أن يلجأ إلى وضع الأشياء في الخانات المعدة سلفا، فيقوم بإحصاء الأفعال حسب أزمنتها و الأسماء و الجمل و أدوات الربط (...)، بل على المحلل أن ينتبه بحذر إلى تفاعل هذه الأشياء فيما بينها في إطار سياقها الشعري[5]).

3- تز فيتان تودوروف: الشعرية، (ترجمة: شكري المبخوت ورجاء سلامة)، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1992م. ص21.

[2] – عبد الله محمد الغذامي: تشريح النص، ص 82.

[3] – صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998م. ص 64.

[4] – عبد العزيز جسوس: إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر، ص 192.

[5] – المرجع نفسه: ص 192.

و يذهب "عبد السلام المسدي" إلى أن التحليل منهج فكري مداره تفكيك الكل إلى عناصره المركبة إياه، ويقابل المنهج التأليفي الذي يعتمد النظر في الأجزاء لاستنباط الخصائص المشتركة بينها[1].

و هذا المفهوم مستمد من التحليل باعتباره مصطلحا علميا يرتبط بالعلوم الطبيعية و البيولوجية، و قد استعير من قبل النقاد و الباحثين خلال استفادتهم من مناهج هذه العلوم في دراسة الأدب و تحليله.

يتضح من خلال هذين المفهومين المذكورين للتحليل أن أولهما يعطيه بعدا ذاتيا، و أن الآخر يلتزم فيه بالبعد الموضوعي العلمي و هما معا يسعيان إلى التمييز عن مصطلح النقد إما باعتباره ينحو منحى علميا في المفهوم الأول، أو بوصفه عاكسا لذاتية الناقد في المفهوم الثاني[2].

التفسير:

يقصد بالتفسير الكشف عن العلاقات السببية بين طبيعة النص الأدبي و بين العوامل المختلفة التي تدخلت و جعلت الباحث أو الناقد يحلل و يجزئ النص بهذه الطريقة، كما يحدث في ظل المنهج البنيوي الشكلي أو المنهج التفكيكي الانطباعي[3].

إن التفسير بهذا المعنى يعني الكشف عن مجموعة العلاقات السلبية التي تجعل من ظاهرة ما على صلة بعدة ارتباطات موضوعية بعناصر أو عوامل أخرى أسهمت في تشكيل وجودها، و هذه العلاقات لا بد أن تكون قائمة على أساس الأدلة أو البراهين الكيفية أو الكمية، فإذا حاول الناقد مثلا أن يفسر ظاهرة العبث في الأدب العربي في أواخر الستينيات خلال القرن الماضي من الناحية النفسية و الاجتماعية، ينبغي أن يتوصل إلى بعض معاملات الارتباط المنطقي بين الجانب النفسي و الاجتماعي عند الفرد المبدع من جهة و طبيعة الظروف المجتمعية العامة من جهة ثانية، و ظاهرة العبث من جهة ثالثة، فلا شك أن هناك مجموعة علاقات متبادلة بين مختلف هذه العناصر أو العوامل و إلقاء الضوء على طبيعة هذه العلاقات، وهذا معناه معرفة القانون أو المبادئ العامة التي تحكم هذه الظاهرة، والحق أن محاولة إلقاء الضوء على ما هو غامض في العلاقة بين مختلق العناصر السابقة، سواء بوساطة الأسلوب الكيفي أو الأسلوب الكمي، معناه البحث عن معرفة قوانين هذه الظاهرة معرفة علمية.

و من الجلي أن هذا النمط من التفسير لا يتناول الظاهرة من زاوية جزئية، لأن التناول الجزئي لها يعد تحليلا و ليس تفسيرا، و هذا الأخير –كما هو واضح – يتناول الظاهرة باعتبارها مجموعة علاقات بين أحداث أو وقائع متشابكة، و يفضي كل منها إلى الآخر بطريقة معينة، كما أن الحديث عن علاقة واحدة معزولة عن باقي العلاقات لا يعد تفسيرا، إنما يعد وصفا أو تحليلا، لأن التفسير ينهض على أساس البحث في طبيعة العلاقات أو العناصر بصورة مجملة، و الربط فيما بينها بوساطة الدلالات الموضوعية في بناء العمل الأدبي من جهة، و نتائج التحقيق التجريبي على الفرد المبدع من جهة أخرى، و الخصائص العامة للمجتمع من جهة ثالثة.

[1] – عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، ص 146.

[2] – عبد العزيز جسوس: إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر، ص 192-193 .

[3] – سمير سعيد حجازي: إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، ص 59- 60.

الواقع أن هذا الاتجاه يفرض على الباحث أو الناقد أن يحدد الظاهرة محل البحث في بداية نص الدراسة على شكل سؤال يطرحه، تأتي إجابته في صورة فرض أو عدة فروض مؤقتة (...) و في حالة المثال الذي طرح سابقا يجب أن يبدأ الباحث بالسؤال: لماذا ظهر اتجاه العبث في الأدب العربي في أواخر الستينيات؟ الإجابة تكون في شكل فرض مؤقت، و هي أن التحولات السريعة و الصدمات الثقافية الحادة تحدث تغيرات في ميزان القيم، تجعل الفرد المبدع ينصرف عن الواقع الخارجي عند تصويره للشخصيات و العالم.

و الحقيقة أن طرح مثل هذا السؤال في بداية نص البحث أو الدراسة يعني أمورا عدة.

أولها: تحديد موضوع الدراسة أو البحث بطريقة دقيقة.

ثانيا: تحديد اتجاه الباحث.

ثالثا: إن للباحث فكرة عامة ساذجة عن الموضوع، و سيحاول اختبار الفرض الذي طرحه حين أراد الإجابة على السؤال بصفة مؤقتة، هذه الدلالات المختلفة تعني أن نقطة الانطلاق علمية بالمعنى الضيق و الواسع للكلمة، ولم يبق أمام الباحث سوى تحقيق الخطوات التي تلي هذا الانطلاق، أي يتجه نحو الجانب التجريبي أو اختبار الفرض المطروح على النص الذي بين يديه، إن عدم طرح سؤال البحث أو الدراسة، و عدم طرح الفرض أو الفروض التي تقدم للباحث إجابة له بصفة مؤقتة يجعل عمله يتجه نحو سرد و تكديس المعلومات عن الموضوع بدون فائدة، و تدفع به نحو مضمار النص الصحفي أكثر من مضمار النص العلمي[1].

إن غاية العلم التفسير لا الوصف، و الوصف و التحليل هو مرحلة أولية في هذا السبيل و التفسير يقتضي من الباحث أن تكون لديه نظرة كلية تتضمن – في هذا المثال – الحالة النفسية للفرد المبدع، و علاقتها بالظروف العامة للمجتمع في أواخر الستينيات و علاقة ذلك بالنصوص الأدبية المبدعة.

إن تفسير هذه الظاهرة أو غيرها من الظواهر المتشابهة لا يعني مجرد حشد كميات من المعلومات أو الحقائق عن العناصر المختلفة التي تكون الظاهرة، بل يعني في المحل الأول أسلوبا أو طريقة في كيفية الربط بين مختلف هذه العناصر بصورة موضوعية، لتصل في نهاية الأمر إلى اكتشاف الأسباب المنطقية التي جعلت اتجاه العبث يظهر بصورة جلية في الأدب العربي في أواخر الستينيات من القرن العشرين[2].

إن هذا التفسير من شأنه أن يوضح للباحث طبيعة العلاقة بين ظهور هذا الاتجاه و بين العوامل المفسرة له، كأن تكون متغيرات في البناء النفسي عند الفرد المبدع، و متغيرات في بناء الوسط الاجتماعي مثلا، و هذا التفسير لا يلاحظ الاتجاه و العوامل التي أسهمت في وجوده ملاحظة عابرة، و إنما ملاحظة منظمة و دقيقة هدفها اكتشاف القواعد أو الأسس التي تحكم وجود هذه الظاهرة، باعتبار أنها جاءت إلى الواقع و هي داخل دائرة من التفاعلات مع غيرها من الظواهر[3].

[1] - سمير سعيد حجازي: إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، ص 61.

[2] - المرجع نفسه: ص 62.

[3] - المرجع نفسه: ص 63.

إن اتجاه الباحث أو الناقد نحو معالجة ظاهرة العبث في الأدب العربي في أواخر الستينيات على ضوء النصوص الأدبية المبدعة فقط، معناه أن الباحث يردّ الظاهرة إلى النصوص الأدبية نفسها و ينكر وجود عامل البناء النفسي للفرد المبدع، و عامل الظروف العامة للمجتمع في أواخر الستينيات، و منهج الوصف أو التحليل حين يعالج النص الأدبي معالجة جزئية فهو يقف عند حدود التراكيب و المفردات و البناء أو الشكل الذي احتوى الموضوع أو المحتوى دون سواه، هذا الوصف أو ذاك التحليل يتناول النص باعتباره أجزاء أو عناصر معزولة؟ حقا إنه ينتقل بالقارئ من تحليل وحدة إلى تحليل وحدة أو وحدات أخرى بصورة دقيقة و محددة، لكنه غير قادر على أن يوضّح للقارئ دلالة هذه الوحدة اللغوية أو دلالة هذه التراكيب أو تلك العبارة بالنسبة إلى الكل الذي يسمى قصيدة أو رواية، و دلالة النص بالنسبة للفرد المبدع و المجتمع، و هذا يعني أن منهج الوصف أو التحليل الجزئي لا يقود الباحث على ما هو جوهري بمعنى اكتشاف دلالة ظاهرة العبث في الأدب العربي في أواخر الستينيات لدى الفرد و المجتمع و الثقافة.

إن الوصول إلى اكتشاف هذه الدلالات بصفة مجملة يحتم على الباحث أو الناقد أن يكتشف طبيعة العلاقة بين الفرد و المجتمع، و النص الأدبي في تلك الفترة و عالم الفرد المبدع تشكل من الخبرات الجمالية و الصدمات النفسية التي يتلقاها من العالم الخارجي، و من حساسية خاصة نحو التغيرات التي تطرأ على بنية الواقع الحضاري و الإنساني.

و معنى ذلك أن عالم الفرد المبدع و وسطه الاجتماعي و روح عصره هي التي تحدد في غالب الأحيان الاتجاه أو المذهب الذي يتبناه في فنه أو في نصوصه الأدبية، و على هذا الأساس فإن منهج الوصف و التحليل الجزئي منهج عاجز عن اكتشاف القواعد العامة التي تحكم ظاهرة نشوء اتجاه العبث في الأدب العربي، أو شرح و فهم طبيعتها لأنه لا يتحقق إلا بواسطة المنهج التفسيري أو المنهج التكاملي، الذي يتحرك في نطاق العالم النفسي للفرد المبدع و وسطه الاجتماعي و نصوصه المبدعة.

إن هذه العناصر أو العوامل المختلفة و تناولها بصفة إجمالية بوساطة نظرة كلية متكاملة تفرض على الباحث أو الناقد أن يعتمد مفاهيم و أساليب العلوم الإنسانية من ناحية، و مفاهيم و أساليب النقد الأدبي من ناحية أخرى[1].

كما أن التفسير ليس معيارا للعلم وحده بل هو أيضا معيارا لموضوعية إطار الناقد أو الباحث في القرن الحادي و العشرين، و لقد كانت المعاجم اللغوية في خمسينيات القرن الماضي تعرف الناقد من زاوية حصيلة معارفه المختلفة في ميادين اللغة و النقد و العلوم الإنسانية، و هذه الزاوية تجعل الإلمام بأطراف المعارف معيارا أو مقياسا للناقد، لكن هذا المقياس أو المعيار لم يعد اليوم صالحا لإقامة أساس الناقد بعد أن أصبح جهاز الحاسوب مستودعا

[1]- سمير سعيد حجازي: إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، ص 63-64.

ضخما للمعلومات و المعارف، و على هذا الأساس فإن جعل عقل الناقد مستودعا أو مخزنا لمختلف المعارف لا يمكن أن يعدّ وحده مقياسا يجعل صاحبه يحمل اسم ناقد أو باحث.

المعيار الأول هو الفكر المنظم، الذي يتيح له فرصة تفسير مختلف ظواهر الحياة الثقافية تفسيرا علميا، و السعي نحو تطوير المفاهيم و القيم الثقافية بوساطة هذا الفكر، و من الجلي أن هذا المفهوم يتضمن ثلاثة عناصر حتى تكتمل صفات الباحث أو الناقد المعاصر، و أولى هذه الصفات: الفكر المنظم، و ثانيها القدرة على تفسير مختف ظواهر الحياة الثقافية تفسيرا علميا، و ثالثها تطوير المفاهيم و القيم الثقافية.

و العنصر الأول (الفكر المنظم) معناه أن يمتلك الناقد إطارا علميا من مصادر المعرفة النظرية و العلمية، و تتميز هذه المعرفة بالتزامها حدود العقل و المنطق في قياس الأشياء أو الحكم عليها، فيرى الظواهر بمنظار العقل و يحكم عليها بمعاييره، و تتجلى مظاهر هذه المعايير في طريقة معالجته للمشكلات و القضايا التي يواجهها أو يتناولها في بحث أو في دراسة، و الفكر المنظم أو الإطار العلمي الذي يجب أن يمتلكه الباحث أو الناقد ليس – في حد ذاته – من أجل الفكر للفكر، و إنما من أجل توظيف هذا الفكر في الحياة الثقافية و فهم المشكلات أو القضايا التي تواجه مجتمعه فضلا عن تطوير المفاهيم و القيم الثقافية لهذا المجتمع.

و على هذا الأساس فإن التفكير المنظم أو الإطار العلمي الذي يجب أن يمتلكه الناقد أو الباحث، ينبغي أن يكون له مهمة في حياة مجتمعه، لاسيما إذا كان هذا المجتمع من المجتمعات النامية التي هي في أمس حاجة إلى القضاء على الفكر الخرافي و إحلال الفكري العلمي أو العقلاني بدلا منه.

و الإطار العلمي أو المنهجي الذي يمتلكه الباحث أو الناقد ليس في الحقيقة المعرفة العامة أو الخاصة عن الوقائع الأدبية أو الثقافية أو النصوص الأدبية فقط، و إنما هو وسيلة أو أداة تتيح له فرصة إلقاء الضوء بكيفية معينة على مجموعة علاقات بين ظاهرة أو عدة ظواهر من خلال مشاهدتها أو ملاحظتها ملاحظة منظمة، من أجل إضفاء طابع العقلانية على هذه العلاقات، و تحديد خصائصها العلمية عن طريق الصبغة التأملية و الصبغة التجريبية ليصل في النهاية إلى تفسيرها، شريطة أن يكون هذا التفسير له مصداقيته لدى جميع العقول لا بالنسبة لعقل هذا الناقد أو الباحث فحسب، و هذا يقتضي توافر موضوعية الملاحظة و موضوعية النتائج، و هذا القول ينطبق على الحقائق أو الظواهر الأدبية أو الثقافية أو الإنسانية.

و العنصر الأخير في شروط الناقد أو الباحث الحديث هو السعي إلى تطوير المفاهيم و القيم الثقافية، و يقصد بتطوير المفاهيم دفع المصطلحات أو التصورات النظرية الشائعة في الحياة الثقافية إلى التحديد في بنية اللغة و الثقافة العربيتين، بحيث تبدو ذات مدلول للخاصة و العامة، لاسيما المصطلحات المنقولة عن الثقافة الغربية الحديثة، و ليس لها مدلول في إطار الثقافة العربية، أولها مدلول غامض أو مضطرب في صياغته أو نقله، و يقصد بتطوير القيم الثقافية النمو الفكري لموجهات فكر الفرد و سلوكه في المواقف الاجتماعية المختلفة[1].

[1] – سمير سعيد حجازي: إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، ص 65-66 -67.

التقويم:

يكتنف مقولة التقويم اختلاف و التباس شديدان: يكمن الاختلاف في جدوى أحكام القيمة في النقد الأدبي، و يكمن الالتباس في تحديد المعايير التي على أساسها يتم إصدار الأحكام على النصوص الأدبية.

يرى أصحاب التوجهين النقديين الانطباعي و الجمالي أن إصدار الحكم على العمل الأدبي مكونا أصيلا من مكونات النقد الأدبي، بل يعدّ إحدى غاياته إن لم يكن الغاية كلها، و خصوصا الانطباعيين الذين يتحللون من كافة القيود التي تكبل حرياتهم في إصدار الأحكام على الأعمال الأدبية اعتمادا على الاستجابة الشخصية المباشرة، أما النقاد الجماليون فقد قللوا من غلواء الذاتية في إصدار الأحكام، و رأوا ضرورة تأسيسها على ما استقر في علم الجمال عموما و علم الجمال الأدبي خاصة من معايير و قواعد فنية و جمالية[1].

و قد انبثقت عن الموقفين المذكورين دراسات تميز في الحكم على الأعمال الأدبية بين الحكم الذاتي و الحكم الموضوعي، ينهض الحكم الذاتي على الاستجابة المباشرة التي يثيرها العمل الأدبي في المتلقي، و ينهض الحكم الموضوعي على قواعد جمالية موضوعية كامنة في العمل الأدبي المنقود، و يترتب على ذلك أن أولهما شخصي و ذاتي واحتمال الخطأ و التباين فيه كبير جدا.

و أن ثانيهما يعتمد قواعد موضوعية تضيق الخلاف بين الأحكام المعتمدة عليها، و أن أساس التمييز بينهما هو الفرق بين التذوق و التقويم[2].

بيد أن هذه العناصر التي يعتمدها الناقد في إصدار أحكامه الموضوعية، قد يكون مرجعها قواعد مسبقة يختزلها الناقد في ذائقته الجمالية بعد أن يكون قد استمدها من نصوص أدبية متعددة، و قد يكون مرجعها قواعد مسبقة أيضا قد تم استقرارها في علم الجمال الأدبي، أو في قواعد بلاغية و أدبية مختلفة، كما قد تكون متخللة من كل معيار مسبق فيتم اشتقاقها من العمل المنقود ذاته.

و قد يترتب الحكم الجمالي على علاقة جدلية بين النص الأدبي يختزن عناصره الفنية، و بين انتظارات المتلقي الجمالية المؤسسة من معايير جمالية كما ذهبت إلى ذلك نظرية التلقي و خاصة "إيزر"[3].

أما المناهج الوصفية و التحليلية و التفسيرية، فإن طبيعة تعاملها مع الأعمال الأدبية يجعلها غير مهتمة بالتقويم، كونه غير علمي و ليس من مهمة الواصفين و المحللين و المفسرين للأدب، بل إن من ضمنهم من عمل على نفي صفة الناقد الأدبي عنه بحكم الإيحاء التقويمي الذي يرتبط بالدلالة اللغوية لمصطلح نقد، و بحكم ارتباط التقويم بالنقد الأدبي في تاريخه الطويل، مثلما ألحق "تودوروف" مصطلح النقد بالتأويل و عدّهما معا محكومين بذاتية القارئ للأدب[4].

---

[1] – عبد العزيز جسوس: إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر، ص 197.

[2] – عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي "عرض و تفسير و مقارنة"، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، (دط)، 2000م. ص 66-85.

[3] – عبد العزيز جسوس: المرجع نفسه، ص 198.

[4] – تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص20.

إلا أنّ بعض متبني هذه المناهج لم يجدو بدا من إلحاق مستوى التقويم بعملهم الوصفي أو التحليلي أو التفسيري باعتباره جزءا أصيلا من النقد مهما كان المنهج الذي يتبناه، مثلما ذهب إلى ذلك "عز الدين إسماعيل" حين تحديده لوظيفة النقد الأدبي في مهمتي التفسير والحكم، و مثلما عدّ "أحمد الطريسي" التحليل الأدبي انفعالا مع النص الأدبي أو الشعري[1].

[1] – عبد العزيز جسوس: المرجع نفسه، ص 198.

التعدد الاصطلاحي و إشكالاته:

تقديـم:

المصطلح هو بنية معرفية و نظام ثقافي قائم بذاته له خصوصياته و مميزاته، و هو خلاصة الفكر للمجتمعات و وسيلة من وسائل التقدم العلمي و الأدبي، و إذا أريد الوصول إلى نتائج ايجابية للبحث العلمي لا بد من تحديد الألفاظ و الاصطلاحات، و بدون تحديدها لا يمكن التفاهم و التجاوب و يستحيل تحقيق الأهداف المتوخاة[1].

صار مجموع المصطلحات الموظفة في الميادين العلمية المختلفة كل على حده، موضوعا لعلم جديد قائم بذاته، له مفرداته الخاصة التي تدل عليه.

علـم المصطلح:

يعد علم المصطلح (Terminologie) حقل المعرفة الذي يعالج تكوين التصورات، و تسميتها سواء في موضوع حقل خاص، أو في جملة حقول المواضيع، و هو حقل من أحدث حقول اللسانيات التطبيقية يتناول الأسس العلمية لوضع المصطلحات اللغوية التي تعبر عنها[2].

علم المصطلح أو المصطلحية تعني العلم الذي يبحث في العلاقة بين المفاهيم العلمية و المصطلحات اللغوية التي يعبر عنها و هو علم مشترك بين علوم اللغة[3].

و دون التوغل الارتدادي في جيوب التطور التاريخي لعلم المصطلح و انسجاما مع الموضوع و دون استطراد يمكن تحديد وظائف المصطلح باعتباره لغة العلم و مفتاحا لما استغلق من مصطلحات المناهج الغربية و العلوم و ذلك في إيجاز:

1- الوظيفة اللسانية: فالفعل الاصطلاحي مناسبة علمية للكشف عن حجم عبقرية اللغة، و مدى اتساع جذورها المعجمية، و تعدد طرائقها الاصطلاحية، و قدرتها على استيعاب المفاهيم المتجددة في شتى الاختصاصات.

2- الوظيفة المعرفية: لا شك أن المصطلح هو لغة العلم و المعرفة و لا وجود لعلم دون مصطلحيه لذا فقد أحسن علماؤنا القدامى صنعا حين جعلوا من المصطلحات (مفاتيح العلوم) و (أوائل الصناعات).

3- الوظيفة التواصلية: كما أن المصطلح مفتاح العلم فهو أيضا أبجدية التواصل، و هو نقطة الضوء الوحيدة التي تضيء النص حينما تتشابك خيوط الظلام، و بدونه يغدو الفكر كرجل أعمى في حجرة مظلمة يبحث عن قطة سوداء (كما يقول المثل الانجليزي)[4].

---

1 - عبد المنعم الوكيلي: معالم النظرية الشعرية في العالم العربي "المصطلح والدلالة"، البيان، رابطة أدباء الكويت، الكويت، 2007م. ع 444، ص 6.

2 – يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008م. ص 28.

3 – إبراهيم منار: اللغة العربية و مشكلة المصطلح، دراسات أدبية، مركز البصيرة للبحوث و الاستشارات و الخدمات التعلمية، الجزائر، 2008م. ع1، ص24.

4 – عزت محمد جاد،: نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2002م. ص 35.

ذلك أن تعمد الحديث في أي فن معرفي يتحاشى أدواته الاصطلاحية يمثل ضربا من التشويه لا يتغاضى عنه، على أن هذه اللغة الاصطلاحية من شأنها أن تفقد فاعليتها التواصلية خارج سياق أهل ذلك الاختصاص، و لا أدل على هذا الكلام من هذه الحكاية الطريفة التي أوردها أبو حيان التوحيدي في (الإمتاع والمؤانسة).
وقف أعرابي على مجلس" الأخفش" فسمع كلام أهله في النحو و ما يدخل معه فحار و عجب و أطرق و وسوس فقال له "الأخفش": ما تسمع يا أخ العرب؟ قال: أراكم تتكلمون بكلامنا في كلامنا بما ليس من كلامنا.

و قد سبق "عبد الله محمد الغذامي" إلى الاستشهاد بهذه الحكاية في موقف مماثل معلقا على ذلك بهذا الوصف البارع : (تلك كانت حال فصيح أعرابي صدمته لغة الاصطلاح و أوحشه أن يرى اللغة تتكلم عن اللغة بعد أن كان يعرف أن اللغة تتكلم عن الناس و الأشياء[1]).

4- الوظيفة الاقتصادية: يقوم الفعل الاصطلاحي بوظيفة اقتصادية بالغة الأهمية تمكننا من تخزين كم معرفي هائل في وحدات مصطلحية محدودة، و التعبير بالحدود اللغوية القليلة عن المفاهيم المعرفية الكثيرة و لا يخفى ما في هذه العملية من اقتصاد في الجهد و اللغة و الوقت، يجعل من المصطلح سلاحا لمجابهة الزمن يستهدف التغلب عليه و التحكم فيه.

5- الوظيفة الحضارية: لا شك أن اللغة الاصطلاحية لغة عالمية بامتياز إنها ملتقى الثقافات الإنسانية، و هي الجسر الحضاري الذي يربط لغات العالم بعضها ببعض، و تتجلى هذه الوظيفة خصوصا في آلية (الاقتراض) (Emprunt) حيث تقترض اللغات بعضها من بعض صفات صوتية تظل شاهدا على حضور لغة ما، حضورا تاريخيا و معرفيا و حضاريا في نسيج لغة أخرى، و تتحول بعض المصطلحات – بفعل الاقتراض – إلى كلمات دولية (Internationaux) فيتحول المصطلح إلى وسيلة لغوية وثقافية للتقارب الحضاري بين الأمم المختلفة، و يمكن القول إن المصطلح هو لغة العولمة فهو جسر العلوم الذي يمتد بين الأقوام و حضاراتهم، لذلك عدت المصطلحات العلمية سفراء الألسنة بعضها إلى بعض[2].

هجرة المصطلح :

للوقوف عن كيفيات استقبال المهاجر اللغوي للمصطلح المهاجر و حتى يمكن قياس درجة وعي اللغة أو بالأحرى وعي أهل (اللغة) بالمصطلح الدخيل المهاجر إليها من لغة أخرى، لا بأس من الاستعانة بسلم يضبط هذا الوعي الاصطلاحي و يتقصى مراحله، صممه – بمهارة علمية فائقة – "عبد السلام المسدي" مستوحيا إياه من ممارساته الشخصية و شهاداته على ممارسات الآخرين، و قد سماه – في سياقات مختلفة – بتسميات متعددة لكنها متقاربة (مراتب التجريد الاصطلاحي – قانون التجريد الاصطلاحي – ناموس الترقي الاصطلاحي –

---

[1] – يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 43.
[2] – المرجع نفسه: ص من 43 إلى45 .

قانون المراتب الاصطلاحية)، و خلاصة قانون التجريد الاصطلاحي، أن المصطلح الدخيل في هجرته من لغة إلى لغة أخرى تميز بثلاثة مراحل تمثل ناموسا مطردا قبل أن يستقر في مرحلته الأخيرة، على صورته المجردة الواعية، و هذه المراحل هي:

1- مرحلة التقبل: و يمكن تسميتها بمرحلة التجريب، و فيها يغزو المصطلح اللغة و ينزل ضيفا جديدا على رصيدها المعجمي.
2- مرحلة التفجير: و يمكن تسميتها مرحلة الاضطراب، و فيها يفضل دال المصطلح على مدلوله، و يفكك المصطلح إلى أجزائه المكونة له، فيستوعب نسبيا و يعوض بصياغة تعبيرية مطولة نوعا ما.
3- مرحلة التجريد: و يمكن تسميتها مرحلة الاستقرار، و هي المرحلة الحاسمة في حياة المصطلح، و فيها يتم تعويض العبارة المطولة بلفظ يحوصل المفهوم فيستقر المصطلح الدخيل على مصطلح تأليفي أصيل[1].

إن أقل ما يمكن أن يقال في خضم المعاناة التي صاحبت المصطلح الأدبي في هجرته و من استظل به كان كمن استظل بأواري الهجير، و من ركن إليه فكأنما ركن إلى جرف هار، و لم تكن لتبلغ لديه القلوب الحناجر إلا جراء الهدي إلى بيئته، و لم تكن هذه البيئة سوى مراوغة طيف الحقيقة حال مكابدة الوصول[2].

علاقة المصطلح بالمنهج في الخطاب النقدي العربي المعاصر:

بين المنهج و المصطلح علاقة قرابة وثيقة يجدر بالناقد وصلها و ليس في وسع أحدهما أن يستغني عن الآخر أثناء الفعل النقدي، و دون ذلك يهتز الخطاب النقدي و تذهب ريحه و يفشل في القيام بوظيفته، إن المنهج و المصطلح وجهان لورقة نقدية واحدة، و لا يحسن الحديث عن أحدهما بمعزل عن الآخر، فكل منهما شاهد على وجود الآخر وباعث على ظهوره.

وكما أن القراءة المنهجية تقتضي المصطلح، فإن المصطلح كذلك يحدد مسار القراءة و يدل على وجهتها، و المصطلح وثيقة اللحمة و السدي، من هذه الزاوية يمكن تفسير اختلاف المصطلح من قراءة إلى قراءة، و من هذه الزاوية أيضا يمكن فهم شيوع مصطلحات ما دون غيرها من المصطلحات في قراءة دون قراءة.

إن عدم تحديد المفاهيم و توضيحها يجعل العمل النقدي يعاني من التشتت و يجعل منهج الناقد أشد ميلا إلى الملاحظة العشوائية منه إلى الملاحظة التي تعد حجر الزاوية في الارتقاء بالعمل و بالفكر النقدي عن الوضوح.

و منهج الناقد في أساسه العميق وسيلة يستخدمها لإلقاء الضوء على ظاهرة فكرية أو جمالية أو لغوية فيقلل من ظلماتها إذا كان هذا هو الأساس العميق لمنهج الناقد أو الباحث فمن الطبيعي أن يحاول على الدوام إجلاء مفاهيمه فيتخذ منها جسرا يحقق له المزيد من الوضوح و من هنا كان تحديد مدلول المصطلح جوهريا فيما يتعلق بالمنهج لأن تجاهله في النص النقدي أو المترجم ضربا من التقهقر إلى العشوائية حيث التخبط

[1] – يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في النقد الأدبي العربي الجديد، ص 47-48.
[2] – عزت محمود جاد: نظرية المصطلح النقدي، ص 31.

و الفوضى الفكرية و إن بدا هذا التقهقر في ثوب جميل و من هنا كان لزاما إعادة النظر في وظيفة النقد و في وظيفة المصطلح المنقول و في كيفية التعامل معه بطريقة علمية[1].

من الواضح إذن أن المنهج و المصطلح رديفان متلازمان، و أن المصطلح – في أدنى وظائفه النقدية – هو مفتاح منهجي لأن المصطلحات المستخدمة في القراءة النقدية تشكل علامة على المنهج المتبع، و هذه المسألة لها أهمية بالغة بل يمكن اعتبارها مرشدا أساسيا لتبين منهج الناقد و إذا ما تعددت المصطلحات من مصادر منهجية مختلفة، يمكن لإحصاء بسيط أن يكفي لإظهار المنهج الغائب أو المنهج المحتضن لمناهج أخرى تبدو هامشية، و بالمثل فإن المنهج عامة يحدد المصطلح، و من خلال تحديد المنهج يتولد المصطلح الذي يسهم في بلورته و إنجاز فعله.

و من أمارات القصور المنهجي و الفوضى النقدية أن يطبق منهجا نقديا باستخدام مصطلحات غيره من المناهج، لأن المصطلح وثيق الصلة بالمنهج و يفقد شرعيته خارج توظيفه.

من هذا يمكن فهم سر امتداح بعض الدارسين لـ"ابن سلام الجمحي" و انتقادهم له في الوقت ذاته، لأن أداءه الاصطلاحي كان دون المردود المنهجي الآلي لطبقاته، و أن التناقض بين المنهج و المصطلح قد كان طاغيا عليها في نظر دارس آخر انتهى به المطاف إلى أنه لو جمع "ابن سلام" بين سلامة المنهج و دقة المصطلح لكان كتاب (الطبقات) بحق أول كتاب يؤسس للنقد المنهجي عند العرب[2].

أزمة المصطلح في الخطاب النقدي العربي المعاصر:

إن المتبع لحركة النقد العربي المعاصر، يجد أن الخطاب النقدي العربي مأزوما منذ أن ارتدى لبوس المناهج الغربية في مقاربته للنصوص و بعد أن أطلت قضية المصطلح النقدي برأسها، و أثارت اهتمام المشتغلين بهذا الحقل، و بدأت المخاوف من خطر جلب المصطلح الغربي و تبنيه في المناهج النقدية، لأن المنهج يحمل بداخله جملة من المصطلحات هي بمثابة المفاتيح التي بها يباشر النص، و هي وإن بدت مجرد آليات إجراء لمقاربة النصوص، فهي لا تعدو أن تكون حاملة شحنات عاطفية و معرفية للبيئة التي أنجزتها.

كما كان مما أفرزته هذه القضية، قضية المصطلح النقدي حدوث قطيعة بين الناقد و القارئ، إذ غدا المتلقي يشتكي من غموض المصطلح النقدي في خطابات النقاد، خصوصا في جانبهم التطبيقي، إذ استحال المصطلح في يد الناقد (إلى ما يشبه الكائن الغيبي المغلف بالطلاسم و الأسرار، فهو مشفر و مرمز و مؤسلب و مؤنسن و متأمثل و متمفصل و متموضع و متسمطق مسميأ و منزاح و منحرف و متناص)[3].

إن النقد العربي المعاصر يعيش أزمة نقدية منذ أن انفصل عن أصوله في عهد الانحطاط، ثم مجيء عهد النهضة، التي يرجع البعض الفضل إلى الغرب في تأسيس أركانها، و منذ ذلك الوقت و النقد العربي يبحث عن

---

[1] – سمير سعيد: مشكلات الحداثة في النقد العربي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2002م. ص 141.

[2] – يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 56-57-58 .

[3] – عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (دط)، 2005م. ص 289.

هويته الضائعة فلم يكن له، و الأمر كذلك إلا أن يرتمي في أحضانه الوافد من الآخر أو الرجوع إلى مستودع التراث، قصد إيجاد ما يقابل الجديد الدخيل ظنا منه بأن التراث يمكنه أن يتعامل مع قضايا تتجاوزه.

إن أزمة المصطلح النقدي – هي في الحقيقة – أزمة ثقافة و فكر بالدرجة الأولى لأن الناقد المعاصر لم يستوعب فكرة أن هذا المصطلح يحمل في ثناياه ذخيرة معرفية و فكرية للحضارة التي أنتجته، و الجهل بهذه الخصوصية سبب الأزمة فليس عيبا أن نعيش وضعية المقارنة الثقافية، بل العيب أن ننقل دون إدراك الأصول و الأبعاد، و أن ننقل ما لا يلائمنا في شيء، إن وضعية المقارنة الثقافية تقتضي الوقوف على مختلف الأطراف الثقافية فيحدث الوعي بالخصوصية فتكون المعالجة.

كما أن غياب الجهد الجماعي كان له دور ذيوع الفوضى في ترجمة المصطلح النقدي، إذ لا يجد الدارس إلا جهودا فردية إذ الدور المنوط بالناقد أو المترجم اليوم لا يتعدى دور القارئ الذي يحاول أن يستوعب و ينقل إلى القارئ نظرته أو قراءته الخاصة، التي تختلف عن غيره من النقاد أو المترجمين و هو ما يشاهده المتتبع لهذه الترجمات اليوم، إذ يجد العديد من الترجمات للمصطلح الواحد، و قد حذر "محمد مفتاح" من المخاطر التي تنجر عن سوء فهم المصطلح النقدي و ترجمته ترجمة خاطئة أو غير دقيقة، إذ يقول: (و من أسباب تلك الآفات غياب تصور نظري محدد المعالم و منهاجية مضبوطة الحدود و الأبعاد و الغايات، مما يجعل الباحث العربي يلجأ إلى تشقيق الكلام و إلى الأساليب البلاغية ليخفي الخسارات العلمية المؤكدة[1]).

هذا التصور النظري يوجب إمعان النظر قبل الترجمة، و التأمل في الأبعاد والنتائج المؤدية إليها في الثقافة الخاصة، حتى يمكن أن يتلاءم ما يترجم أو يقترض أو (يعرب) مع تلك الثقافة، و يجد سندا فيه حتى يشيع و ينتشر و يؤدي وظائفه الثقافية، بيد أن ما يحصل هو أن الترجمة أو الاقتراض، أو التعريب كثيرا ما يخضع للحظ فتصيب فتكون (رمية من غير رام)، و تخطئ أحيانا كثيرة فيؤدي الخطأ إلى نتائج وخيمة.

إن النقد العربي المعاصر بحاجة إلى ضبط منهج لدراسة المصطلح النقدي، أو كما سماه "توفيق الزيدي" (تأسيس علم الاصطلاحية النقدية العربية) فتكون الدراسة المصطلحية شاملة، أي لا تقتصر على جهد ناقد بعينه، مفصولا عن النظام الاصطلاحي في الخطاب النقدي العربي، بل يجب أن يكون العمل ضمن ذلك النظام ولتتم العملية يرى "توفيق الزيدي" (لا بد من تكوين الاصطلاحيين والمصطلحين النقاد).

و الذي كان للغرب فضل السبق فيها على العرب، يقول "الزيدي": (إذ جعلوا الاصطلاحية درسا قارا في جامعاتهم و خصصوا للتكوين الاصطلاحي مشاريع مفصلة البرامج[2]).

إن تحديد مدلول المصطلح في النقد العربي المعاصر يجعل الناقد يتجاوز الفوضى و الاضطراب و العجز و التصور في معالجة الاصطلاح الأجنبي معالجة سليمة فالأزمة ليست –كما يرى "عبد العزيز حمودة"– أزمة في الدلالة أو افتقاد القدرة على الدلالة و إنما هي أزمة في غياب المدلول الحقيقي عن إطارنا الثقافي و الحضاري

---

[1] – عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص 291.

[2] – المرجع نفسه: ص 291.

بسبب غياب المنهج العلمي في نقله و تحديد مدلوله و هو منهج يقوم على أساس الجمع بين خصائصه داخل إطاره الثقافي و بين خصائصه داخل إطارنا الثقافي[1].

و هؤلاء المصطلحيون (النقاد) تكون مهمتهم جمع المصطلحات النقدية العربية و خزنها و دراستها، و هي وظيفة تختلف عن وظيفة الناقد الأدبي، فإن عني هذا بتقسيم الأثر الأدبي فإن المصطلحي (الناقد) يعنى بخطاب في حد ذاته من زاوية مصطلحية، و إن كان اهتمام الأولى منصبا على الأثر الأدبي، فاهتمام الثاني منصب على الخطاب النقدي المنجز، إنها درجة ثانية في مستوى ما وراء الخطاب[2].

يتسنى للنقد العربي أن يخرج من الأزمة التي عصفت إذا تم الوصول إلى إعداد المصطلحي (الناقد) –كما يقترح "توفيق الزيدي" – لأن دور هذا المصطلحي لن يكون إصدار حكم قيمي على النص الإبداعي، بقدر ما هو تأمل و معالجة المصطلح النقدي، و لو كان هناك مصطلحي (ناقد) لوفر على النقاد من محاولاتهم الاجتهادية في التعامل مع الدخيل الوافد، أو المخزون في مستودع التراث أو حتى الجديد المبتكر.

صحيح أن هناك أزمة في نقل المصطلح النقدي، حتى إن المشاريع الحداثية الغربية التي أفرزت المصطلحات التي أثارت الأزمة، كالبنيوية و التفكيكية تثير أزمة عند القارئ العربي، و يعاني المشاكل نفسها التي يعانيها القارئ العربي و طالما دعا المشتغلون في حقل النقد عندهم إلى توحيد المصطلح في إطار ما استحدثوه من مؤسسات اصطلاحية نقدية، إذا كان هذا حال المصطلح عند أهله، فكيف به و هو يدخل واقعا ثقافيا يختلف عن الواقع الذي ارتبط به ؟.

إن الذي حدث في الثقافة العربية وهي تحاول الانفتاح على الآخر وجدت نفسها خاضعة لثقافة مغايرة لثقافتها بل معادية لها و بفعل التأثير يمكن للغرب أن يحدث نوعا من الارتباك في الثقافة العربية، إذا أضفى دلالات مغايرة للمصطلح عن تلك التي كانت له في الأصل، كما قام بخلخلة الدلالات القارة لبعض المصطلحات، لتهيمن الثقافة الغربية التي هي مظهر من مظاهر المركزية الغربية على الثقافة العربية، و يغدو المصطلح الغربي بدلالته متداولا في خطاب النقاد و تنزاح بالمقابل دلالة المصطلح العربي عما وضعت له في أصل النشأة[3].

هذا هو حال الثقافة العربية إذا فهي لم تستطع أن تؤسس لنفسها كيانا تبني به صرحها، فقد هالها ما وصل إليه الآخر من تطور في مجال المعرفة، فارتمت في أحضانه متناسية التباين الموجود بينهما، فكان أن قوض هذا الآخر أسس هذه الثقافة و فرض عليها نموذجه القار، فأحدث هذا التقويض شرخا داخل الثقافة العربية، فاضطرب المصطلح و غمضت دلالاته و شاع القلق في الوسط المعرفي، ولم يعد هناك مفهوم مستقر بل تعددت

1- سمير سعيد: مشكلات الحداثة في النقد العربي، ص 146-147

2 – عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص من 290 إلى 298.

3 – المرجع نفسه: ص 292-293.

المفاهيم للمصطلح الواحد، كل هذا أدى إلى غياب الوعي المنهجي، و الحوار بين أهل الدراية من المشتغلين في حقول المعرفة.

إن سمة الغموض و الخلط و الاضطراب التي أصابت المصطلح النقدي في الثقافة العربية ترتبط- في الحقيقة - بسببين اثنين، أو قل إشكاليتين هما: إشكالية الأصالة و إشكالية المعاصرة.

أما إشكالية الأصالة: فتكمن في محاولة أصحاب النقد المأثور إضفاء دلالات حديثة على المصطلح النقدي، ظنا منهم أن القديم يكفي المبتكر مئونة الاستحداث و يغنيه عن البحث، متناسيين أن نقل المصطلح من حقل معرفي إلى حقل معرفي مغاير دون مراعاة خصوصياته التي اكتسبها ضمن حقله الأصل، يؤدي إلى تغذية المصطلح بدلالات غريبة عن تلك التي اكتسبها في سياقه المعرفي، لأن توظيف المصطلح القديم لنقل مفاهيم جديدة قد يفسد تمثل المفهوم الجديد و المحلي على السواء، و لا يمكن إعادة توظيف المصطلح القديم و تخصيصه إذا كان موظفا لأنه يؤدي إلى مشترك لفظي غير مرغوب فيه بالإضافة إلى سوء الفهم[1].

و قد هاجم "المسدي" بدوره عملية إحياء الألفاظ القديمة و إطلاقها على المستحدث من المفاهيم، إذ يقول: (وكثيرا ما يتجاذب الميراث الاصطلاحي ذوي النظر فينزعون صوب إحياء اللفظ و استخدامه في غير معناه الدقيق، فإذا بالمدلول اللساني يتوارى حينا خلف المفهوم النحوي، و يتسلل أحيانا أخرى و عليه مسحة من الضباب تعتم صورته الاصطلاحية فتتلابس القضايا و يعسر حسم الجدل بين المختصين[2]).

أما إشكالية المعاصرة: فتتمثل في نقل المصطلح الأجنبي إلى الثقافة العربية دون مراعاة للدلالات التي اكتسبها في أرض النشأة و التشكل دون حساب - أيضا - لوضعه في البنية التي يصار توظيفه فيها، هذه الإشكالية تزايدت بعد الاتصال اللامشروط بين الثقافتين العربية و الغربية، حيث أقبل الناقد العربي على المعرفة الغربية دون تقدير لما سيترتب من نتائج، فكان أن وقع في الاضطراب و الخلط و الغموض بل وجد نفسه أيضا يستخدم مصطلحات حاملة لدلالات لا يمكنها أن تتنفس إلا في بيئتها، و هي في النهاية لا تعدو أن تكون مظهرا من مظاهر المركزية الغربية.

هكذا أصبح النقد العربي المعاصر مأزوما في ظل هاتين الإشكاليتين، الأصالة و المعاصرة، مرة يحاول التراث أن يشحن دلالة المصطلح الجديد بما هو مخزون (...) في مستودع التراث بدعوى أنه يقوم بإحياء القديم و جعله قابلا للتعامل مع الجديد، و كرة ينقل مصطلحا ذا خلفية معرفية مغايرة إلى الثقافة التي يصار استخدامه فيها، كل هذا زاد من تفاقم أزمة الغموض و الخلط و الاضطراب التي يشتكي منها القارئ و حتى المتخصص[3].

و صفوة القول: إن المصطلح النقدي في الثقافة العربية المعاصرة يعاني من أزمة حقيقية بقيت مواكبة له منذ أن أعلن انفتاحه على الآخر، و بدت مظاهره متجلية في الغموض و الإلغاز و الخلط، كما أن الملاحظ

[1] - عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص 294.
[2] - المرجع نفسه : ص 295.
[3]- المرجع نفسه: ص 295-296.

لمشروع الثقافة العربية على حد قول المفكر حسن حنفي: (إنه مشروع يقوم على الترجمة و النقل، مشروع يبدو فيه الغرب مصدرا للمعرفة و الإنتاج، علاقته بالغرب هي علاقة المركز بالأطراف، المركز الذي يبدع و الطرف الذي يستهلك)[1].

و في غياب المشروع النقدي الذي ينطلق في قراءة الثقافة الوافدة وفق الأصول الحضارية، يبقى مشروع تأسيس جهاز اصطلاحي يضم الثقافة العربية مؤجلا إلى حين، ريثما يتخلص المثقف العربي من عقدة الآخر الذي يرى فيه مركزا يشع بمختلف صنوف المعرفة.

إن التطور الذي وصلت إليه الحضارة الغربية في بداية القرن العشرين هال المثقفين العرب فهموا لتدارك نقصهم و اللحاق به، فإذا بهم يرتمون في أحضانه ظنا منهم بأنه المركز الذي يشع بالثقافة على العالم أو كما يسميها حسن حنفي (أسطورة الثقافة العالمية).

و في غياب المنهج العلمي الذي يتابع عملية النقل و الترجمة سيطرت الفوضى على جهود النقاد في هذا المجال، و بدت إرادة القوة بصورة لافتة للنظر في ترجمات النقاد، كل ناقد يقر بأحقية مصطلحه و هذا في غياب الجهود الجماعية على مستوى الهيئات و المجامع، و المنهج الذي يوحد هذه الجهود لترجمة المصطلح الوافد، أضف إلى ذلك غياب المترجم المختص أو كما سماه "توفيق الزيدي" (المصطلحي).

كما أن المصطلح المترجم لا يمت بقريب صله بالمصطلح النقدي، فهو كلام بسيط لا يرقى إلى مستوى البحث العلمي و هو ما يدل على مدى تواضع مستوى المترجمين، و عدم إحاطتهم بالخلفية المعرفية التي يتكئ عليها المصطلح النقدي و بسبب إقبالهم على الترجمة الحرفية التي أحدثت نشازا في لغة النقد.

لقد أضحت الممارسات النقدية شاحبة و كأنها ارتدت زيا غريبا عن طبيعتها، فقد أصبح همها هو استعراض أكبر عدد من المصطلحات الأجنبية، حتى و لو كان بطريقة قسرية يغدو معها النص الإبداعي مسرحا للتجريب، و يفقد قيمته الجمالية التي طمستها الجداول و الخطاطات و الدوائر.

ما تجدر الإشارة إليه، هو أن غياب المنهج العلمي القويم الذي يعمل على ضبط الحدود التي يترجم بها المصطلح الوافد، و هذا في غياب المؤسسة المصطلحية المتخصصة التي توحد الجهود الفردية و تكون ما اسماه "الزيدي" (المصطلحي) الذي يكون همه إتباع النصوص النقدية لضبط الاستخدام المصطلحي فيها، إذ لم تتمكن المجامع اللغوية من احتواء الأزمة و إيجاد حلول لها.

و بالرغم من محاولاتها للتقليل من حدة الأزمة، إلا أن إسهامها لا يعدو أن تكون أراء و توصيات يخرج بها المجتمعون في الملتقيات التي تنظمها دون أن تكون هناك متابعة، الأمر الذي يقتضي تأسيس مؤسسة مصطلحية مختصة، و مهما يكن حجم الأزمة التي يعانيها الخطاب النقدي العربي المعاصر، فإن الأمر لا يعدو أن يكون حاله مرضية عارضة، قد تصيب أية ثقافة عجز أهلها عن بناء مشروع حضاري يواكب ما جد في العالم من تطور، و

[1]- عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص 312.

حتى يتم تجاوز هذه الحالة يجدر من الباحثين في مجال المصطلحية تشخيص الحالة المرضية التي أصابت المصطلح النقدي و الوقوف عن أسباب الداء الحقيقية لوصف الدواء الشافي[1].

و لعل من أبرز الاقتراحات التي يمكن عدُّها سبيلا للعلاج و احتواء الأزمة التي عصفت بالمصطلح النقدي، جملة من الشروط تكون بمثابة المحك الذي يضبط عملية توليد المصطلح أو ترجمته و ملخصها كالآتي:

1- تكوين المصطلحي (الناقد) الذي يكون بمثابة الخبير في مجال المصطلحية يكون همة متابعة توظيف المصطلح في الخطابات النقدية، و الذي يجب أن تتوفر فيه مجموعة من الصفات هي:

- ✓ الممارسة العلمية.
- ✓ إتقان لغة أجنبية أو أكثر.
- ✓ أن يكون ملما بجميع اقتراحات و توصيات اللجان العلمية للملتقيات.
- ✓ أن يكون ذا حس فني رفيع يتسنى له فهم خطاب الناقد حول النص الإبداعي، و من ثم معالجة الاستخدام المصطلحي داخل الخطاب النقدي.

2 - التعامل بحذر مع المصطلح الوافد و اللجوء إلى آليات النبش و الحفر في الخلفيات الفكرية و المعرفية التي تصدر هذا المصطلح، و العمل على تهيئة تربة الثقافة العربية لتأصيله والاعتناء به حتى يؤتي ثماره، مع الحرص على أن يكون هذا المصطلح معاديا للأصول الثقافية العقدية و الاجتماعية و الأخلاقية.

3 - تقليب تربة التراث في محاولة لإجراء عملية استقراء الاستعمال الاصطلاحي عند القدماء و تتبع التطور التاريخي للمصطلحات دونما قدح أو تمجيد، و إنما اللجوء إلى النقد الموضوعي الذي يقضي على عقدة تضخم الأنا، و هذا قصد إجراء مقارنة بين حالة المصطلح قديما و حديثا، إذا تم رصده من خلال استعراض بعض المصطلحات في الثقافة العربية و الثقافة الغربية.

تبين أن النقاد العرب انزاحوا في توظيف المصطلح عن الأصول التي نشأ فيها، الأمر الذي أدى إلى ضمور المحمول الدلالي العربي وسيادة نظيره الغربي، هذا الإجراء يعين الباحثين على استكناه الفروق الموجودة بين الثقافتين العربية و الغربية، و بالتالي رسم الحدود التي يتحرك فيها المصطلح الوافد وكذا تنمية المصطلح العربي الأصل، و جعله يتلاءم و الجديد في مسرح المعرفة النقدية.

4 - العمل على إنتاج المصطلح النقدي بدلا من جلبه من الحضارة الغربية و لا يتسنى للباحثين في مجال المصطلحية القيام بذلك إلا إذا أدركوا أصالتهم، و ذلك بالقضاء على أسطورة عالمية الثقافة التي أشاعها الغرب فلا يكتفون بالنقل و الترجمة و الاستهلاك بل بالنقد و الإنتاج و الإبداع، و لا يكون ذلك إلا بالثقة في النفس و القضاء على وهم الدونية للذات و التفوق للآخر.

---

[1]- المرجع نفسه: ص من 312 إلى 315.

و ما تشخيص الداء و وصف الدواء لأزمة المصطلح من خلال هذا القول إلا ثمرة من ثمرات أراء سابقة لأهل الاختصاص، أملا في أن يسهم هذا التوحد المشترك بين أبناء هذه الأمة العربية في تأسيس مشروع حضاري عربي موحد ومتميز بعيدا عن الانقسام و التشرذم[1].

[1]- عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص 316-317.

خلاصـــــــــة:

إن البعد المنهجي يحتم على الدارس أن يدرك أن المنهج شرط ضروري للمعرفة العلمية، و للدراسة الأدبية مهما كانت طبيعتها، و أن جحود كل عمل لشرط المنهج في الممارسة النقدية يوقع التعارض و التناقض.

كما يجب على الناقد الأدبي باعتباره طرفا جوهريا في المنهج النقدي، أن يتوفر على مؤهلات ثقافية و علمية، و على الإلمام بالأسس النظرية التي ينهض عليها المنهج النقدي الذي يتبناه، و إلا أصبح المنهج بين يديه آلة جامدة قد تناقض مقاصدها.

إن التزام الناقد باختيار نظري و منهجي معين يجعله في تعارض مع الاختيارات المخالفة، و إذا أسهم ذلك في إغناء الفكر النقدي فإنه يجعل العلمية المنشودة أحادية البعد، و هذا ما يمكن ملاحظته لدى بعض الباحثين اللذين يوغلون في الوصف و التحليل و يهملون التفسير.

إن استعارة المناهج النقدية بمفاهيمها و إجرائياتها من علوم يختلف موضوعها عن طبيعة الموضوع النقدي يجعلها مجافية لأبرز شروط العلم التي تستلزم المنهج الملائم للموضوع بعد تحديده، و لقد عمل كثير من النقاد العرب حين إحساسهم بذلك على تعديل هذه المناهج أو تكييفها لتتلاءم مع الموضوع النقدي، و لكن عملهم ذاك لم يستطع حل الإشكالية من أساسها حتى و إن استطاع أن يضيء الموضوع من زوايا مختلفة.

إن مراوحة المناهج النقدية بين الاهتمام بالداخل و الخارج النصيين للموضوع النقدي، و تعارضها أحيانا جعلها تنفتح على مناهج العلوم المختلفة التي تشتغل أو تقترب من هذه الزوايا المشكلة و المؤثرة في العمل الأدبي، كما أن الدعوة إلى المنهج المتكامل التي سعت إلى التأليف بين المناهج الخارجية و الداخلية قد لفّقت –أحيانا– أكثر مما وفقت من خلال التأليف بين التناقض الذي تعكسه التعارضات النظرية التي تتحكم في المناهج.

كما أن تعدد المصطلحات الدالة على العملية النقدية و تعارض مفاهيمها بين النقاد و الباحثين يسهم إلى حد كبير في تعثر الجهود المبذولة لإرساء النقد الأدبي على أسس علمية، و الأمر نفسه ينسحب على تعدد المقولات النقدية و تباين مفاهيمها من اتجاه نقدي إلى آخر بل أحيانا من ناقد إلى آخر.

إن هذه الخلاصة و إن ركزت على سلبيات علمية النقد الأدبي في بعده المنهجي، فإنها لا تتغافل عن الإيجابيات الكثيرة التي تمخض عنها الفكر النقدي المعاصر، و التي تشير بإمكانية تأسيس (علم الأدب) بتجاوز السلبيات المذكورة بتحديد الموضوع و باعتماد المنهج الملائم له، دون أن يعني ذلك إقصاء العلوم المختلفة و إفرازاتها على علمية النقد الأدبي.

تقديــم:

يتراوح النقاد العرب المعاصرون من خلال المستوى التطبيقي لتحليل النصوص شعرية أم نثرية، بين الالتزام بمبادئ منهج معين و الخروج عليه – أحيانا – في محاولة توفيقية بين مناهج عديدة، و لكن هذا التوفيق قد يقود الناقد إلى نوع من التلخيص بحيث يظهر فيه ضعفه، و عدم استيعابه مبادئ المنهج الجديد، لذلك فهو يحاول الترقيع فيه بجذاذات من مناهج عديدة ! و أفضل منه ذلك الناقد الذي يحاول تأصيل المنهج الجديد و توطينه في نقدنا، و لذلك عندما يبحث عن أصول له في تراثنا النقدي يسعى جاهدا لتطبيقه على نصوص عربية لإثبات نجاعته و جدواه، و انسجاما مع الموضوع من أجل ملامسات أثار الجدوى العلمية، اقتضت ضرورة البحث في جانبه التطبيقي الاقتراب أكثر من بعض كبار النقاد العرب المعاصرين من خلال نماذج من مؤلفاتهم و أبحاثهم، و التي عكست اهتمام هؤلاء النقاد بالمناهج الغربية و منجزاتها و الاستفادة من عطاءاتها العلمية تنظيرا و تطبيقا.

كما يمكن الوقوف على مدى استيعابهم لهذه المنجزات الغربية و فق مقاربة علمية في تحليل المنجزات الإبداعية العربية، و إلى أي درجة من الوعي العلمي كان التفوق و التوفيق في وصف و تحليل و تفسير هذه النصوص.

منهج كمال أبو ديب في الشعر الجاهلي و جدلية الخفاء و التجلي:

دراسة على الشعر الجاهلي (معلقة امرئ القيس نموذجا):

يكاد الهدف الأول عند كمال أبو ديب من دراسة الشعر الجاهلي، أن يكون بمثابة إلقاء الضوء على العلاقة بين الرؤى الجمالية و الفردية، و بين التراث و الموهبة و هذا ما يسمى برؤية العالم و بالجدلية بين قيادة الأديب لمجتمع و توجيه المجتمع للأديب، و لكن يبقى التساؤل هو أنه إذا عرفت الرؤى الفردية عن طريق الوثائق كما في المعلقات، فكيف تعرف الرؤى الجمالية ؟ و ما مصدر هذه المعرفة ؟.

في الوقت الذي يفترض فيه نوع من التضاد النسبي بين الرؤية الكامنة في الأديب من جهة و رؤية جماعته من جهة أخرى، و هو افتراض تقدمي من ناحية و أسلوبي من ناحية أخرى، بينما يكون الافتراض الثاني بوجود انسجام على مستوى الرؤى الأدبية و الاجتماعية تعليمي دعائي مباشر و تبسيطي، و ليس من البساطة أن يتحدث الناقد عن الطريقة التوليدية التي يتبعها من أجل الربط بين البنيات الأدبية و البنيات الاجتماعية، و الذي يعتمد التناظر كأحسن طريقة لذلك الربط هنا، و قد اعتبر أن النص بنية دلالية فحسب، أو اعتباره جسدا لغويا ولم لا يقرأ النص بوصفه جسدا لغويا، أي دالا ينقل أولا معنى ما تم يتحول المعنى الجديد إلى دال جديد يؤدي معنى المعنى، و يمكن للقراءة أن تنتقل من مستوى البعد المعجمي النصي إلى مستوى البعد الإرشادي استنادا إلى مجموعة من المكونات اللغوية الداخلية و السياقية الخارجية[1]، و هذا الانتقال من الداخل إلى الخارج و من اللغوي

[1] – أحمد سالم ولد أباه: البنيوية التكوينية و النقد العربي الحديث، المكتبة المصرية للطباعة و النشر و التوزيع، الإسكندرية، مصر، (دط)، 2005م. ص 196.

إلى السياقي اعتراف ضمني أن هناك علاقة ما بين البنى اللغوية و البنى الاجتماعية و هو محاولة كذلك لرأب الصدع بينهما.

و هذا الطرح للعلاقة بين بنية النص الأدبي و بنية المجتمع عن طريق السياق اللغوي و الاجتماعي و التراوح بينهما بالتناظر، يتماشى مع النظرة التكوينية إلى الأعمال الأدبية، و من خلال العمل النقدي عند "كمال أبو ديب" توجد نوعين من العلاقة بين الأديب و مجتمعه.

1- فهناك الانضواء تحت الرؤية السائدة كما في القصيدة الجاهلية عامة.
2- و هناك رؤيا الثقافة المضادة كما تتبلور في نص الصعلكة، من الواضح هنا أن المجموعة التي من خلالها يتعامل مع الرؤية هي (القبيلة) رغم التعبير الذي ألحقه بذلك للمفهوم مفهوم آخر هو الصعلكة، حيث أصبحت المجموعة ذات طابع نفعي بعد أن كانت ذات طابع عرقي قد يحمل أكثر من مجموعة[1].

تعد دراسة "كمال أبو ديب" على الشعر الجاهلي أول محاولة طلائعية في النقد العربي المعاصر، اقتحمت الميدان بإصرار، و طبقت المفاهيم البنيوية على شعرنا العربي القديم متجاوزة كافة الاتجاهات النقدية التي عالجت الموضوع من قبل، و القارئ المدقق في معظم أجزائها يشعر بالإعجاب للجهد الذي بذله "أبو ديب" حين طبق المنهج البنيوي الذي يجمع بين شكلية" فلادمير بروب" و بنيوية "ليفي شتراوس" في وقت واحد.

تناول "أبو ديب" بداية أبرز الأسس و المبادئ المنهجية التي عالجها "فلادمير بروب" في دراسته لشكل الحكاية، و المبادئ المنهجية التي تناولها "ليفي شتراوس" في دراسته لبنية الأسطورة و من خلال الجمع بين المبادئ الشكلية و البنيوية، حاول "أبو ديب" أن يقدم دراسة تحليلية لبنية القصيدة الجاهلية موضحا التنوع في خطوطها المضمونية و بنية التجربة الإنسانية من جهة، و علاقتها بمعاينة الواقع من جهة أخرى.

فكانت محاولته جديدة و جريئة في الوقت نفسه لتفسير الشعر الجاهلي، ناشدا من وراء ذلك تحليل القصيدة تحليلا شاملا من حيث المستويات اللغوية و النفسية و الاجتماعية و الإنسانية، و كذلك على مستوى الصورة الشعرية، و قد استعان في ذلك بمنهج شبيه بمنهج التجريب، فهو يستخلص من البنيات الشعرية عناصرها الخاصة و سياقها الزمني وقيمتها الدلالية، معتمدا في توضيح هذه العناصر على بعض الأشكال و بعض الجداول، فهو على صلة بالنصوص الشعرية المنحسرة في بنية القصيدة و بنية الزمن الذي يصل إليه عن طريق تركيب الصورة.

و هذه الدراسة رغم أنها من أسبق الدراسات في هذا المضمار و أشدها حرصا على الدقة العلمية في خطواتها العامة، إلا أن المتلقي يجد غموض بعض جوانبها الفكرية، وكذا غموض أغلب تراكيبها النقدية التي حالت دون تخفيف المعالجة العلمية المنوطة بها، و التي كانت تنشدها الدراسة.

[1] – أحمد سالم ولد أباه: البنيوية التكوينية والنقد العربي الحديث، ص197.

أراد "أبو ديب" أن يتعرف على بنية القصيدة الجاهلية من خلال إضاءة أنساقها اللغوية المختلفة، أو من خلال العلاقات المميزة في الوحدات المشكلة للقصيدة، فقصد إلى سياق الثنائية الضدية من ناحية و تقسيم البنيات إلى شرائح من ناحية أخرى، و الاتجاه العام لديه هو معالجة البنية الشعرية للقصيدة، و أن بنية القصيدة عنده هي بنية ذات دلالة قيمية، تحتل مكانة أساسية في الدراسة، لكنها تبدو أحيانا غير معزولة بمعنى ما عن بنية الواقع، فحين يعالج بنية القصيدة[1] يعالجها من خلال خصائصها البنيوية التي تتولد من تفاعل التعارضات المختلفة داخل شبكة العلاقات المتجاورة للبنى القائمة في عالم القصيدة، جدير بالاهتمام في هذا المقام أن يتعرف الناقد أو المتلقي على المنهج الذي انتهجه "أبو ديب" في هذه الدراسة القيمة، فما هو منهجه يا ترى ؟.

من المؤكد أن منهج "أبو ديب" وصفي تحليلي يميل في بعض الحالات إلى التفسير، فهو ينظر إلى بنية القصيدة و يستنتج من صورها الفنية أو البيانية المعنى أو الدلالة عن طريق تحليل أبيات القصيدة، هذا التحليل في جوهره محاولة لتعيين الخصائص البنائية للقصيدة بواسطة عدد من جمل و أبيات يحاول ربطها بالبنية العامة للقصيدة، و لا يفسر تلك الصلة بقدر ما يضعها في إطار لا يجاوز حدود الوصف أو تجميع الظواهر الجمالية أو ملاحظتها ملاحظة عابرة.

هذا الاتجاه نحو وصف بنيات القصيدة و ملاحظتها دون تفسيرها، هو الذي حدد لـ"أبو ديب" تقسيم دراسته من منظور بنيوي.

و قد كانت هذه الدراسة على النحو التالي:

- أبعاد أولى للتحليل البنيوي.
- البنية متعددة الشرائح ذات التيار وحيد البعد.
- البنية وحيدة الشريحة ذات التيار وحيد البعد.
- أن و أن لا.
- استجابات جذرية.
- البيئة المضادة.
- أفاق للارتياد في مكونات النص.
- الرؤية الشبقية.
- تأملات في المنابع التصويرية.
- البنى المولدة ومفهوم التحولات.
- البينة والزمن.

وفي إطار هذا التقسيم بدأ "أبو ديب" بحثا وصفيا تحليليا حاول فيه بقدر الإمكان أن يبرز الدلالات اللغوية و البنائية لمعلقة "امرئ القيس"، و معلقة عنترة و غيرهما من قصائد الشعر الجاهلي، فحاول أن يكشف عن

[1] – سمير سعيد حجازي: إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، ص 130-131.

الرؤية الضدية للوجود الإنساني من خلال مكونات بنية النص، و من خلال سياقه الزماني و المكاني في إطار البنيوية التكوينية و رائدها "لوسيان غولدمان"، و بغض النظر عن أنه قد وفق أم لم يوفق في تحقيق ذلك فهو يبحث عن المكون البنيوي العميق للقصيدة متجاوزا التجلي السطحي لها، و التعبير الساذج عن الموقف الإنساني من الزمن و من عملية التغيير، لكن هل حقق "أبو ديب" ما ينشده منهجه الذي حاول على الدوام تطبيقه ؟ و هل وجه فلسفته نحو تحقيق ظاهرة معينة في الشعر الجاهلي؟ نعم ولا في وقت واحد.

لقد حاول "أبو ديب" أن يكشف من خلال بنية القصيدة طبيعة الزمن الضدية عن طريق الوعي بالرؤى التضادية في الوجود الجاهلي، المتمثل في التلاحم اللغوي بين فعلي التدمير و البناء و هما من وجهة نظره جذر واحد يكمن فيه فعل التدمير و البناء لا على مستوى اللغة فحسب، و إنما أيضا على مستوى الوجود من جهة ومستوى الوعي و الرؤيا التي تتخلل القصيدة من جهة أخرى[1].

لكن هذا لا ينفي أن "أبو ديب" لم يقصد منذ البداية ظاهرة أدبية أو ثقافية معينة يريد تفسيرها عن طريق عدد معين، حيث تناول بعض مظاهر الحساسية الإنسانية في فكر الشاعر و رؤيته للعالم، بمنهج الوصف، و ليس التفسير الذي كان يطمح للوصول إليه، لأن التفسير يقتضي منه التخلي عن أسلوب الملاحظات العابرة على بنية القصيدة، و بنية الفكر عند الشاعر و بنية الواقع الذي يرتبط به لأن الملاحظات طالما لم تفسرها عدة فروض سابقة في علاقة بنية القصيدة و بنية الوسط الاجتماعي، و من باب الإنصاف أن "أبو ديب" لا يقر بتطبيق المنهج الدينامي (التوليدي)، و لكنه مع ذلك وعد أن يقدم تفسيرا لبنية القصيدة الجاهلية بطريقة غير مباشرة و هذا ما يجعل الدارسين يتفقون أن بحث "أبو ديب" يعد محاولة قيمة و فريدة في قيمتها، تجعله يتبوأ مكانة الصدارة في الدراسات النقدية العربية المعاصرة حيث عني عناية بالغة الأهمية في الإبانة عن موضوع التحليل لبنية القصيدة الجاهلية تحليلا بنيويا وصفيا.

و بالرغم من أنه لم يستفد من هذا التحليل في الوصول إلى الكشف عن رؤية الشاعر للعالم، إلا أنه استطاع أن يحدد بدقة بالغة نظرة شاملة و متكاملة لمشكلة القراءة، و مشكلة السياق الرؤيوي للثقافة، و هذا ما يجعل بحث "أبو ديب" يتضمن اكتشافا خصبا للموضوعات التي تناولها ولم تقلل من قيمتها سوى مشكلة عدم تحديد المصطلحات و مشكلة اللغة المكثفة التي تميل في بعض الأحيان إلى الغموض، و التي زادت الجداول و الرسوم من حدته و الذي قد يبعد المتلقي عن المعني المباشر للقصيدة.

و ما يمكن استنتاجه من هذه الدراسة هو أن "أبو ديب" قصد إلى موضوع بنية القصيدة الجاهلية مباشرة عن طريق الوصف و التحليل، لكنه لم يبدأ بالفروض التي تؤديها الملاحظات أو ترفضها التجربة، بالإضافة إلى أنه لم يحاول إتمام عملية التفسير التي كان ينشدها، الأمر الذي أدى إلى تشتت المنهج أحيانا، و إظهار بعض الغموض على دراسته للقصيدة الجاهلية أحيانا أخرى.

1- سمير سعيد حجازي: إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، ص 132-133.

وعلى منوال الذكر لا الحصر يستطيع الناقد أن يتأمل دراسته لمعلقة "امرئ القيس" و في ذلك مثال شاهد على منهجه في معالجة القصيدة، وكذا معالجة القصائد الأخرى في ضوء ما وعد به في مقدمة بحثه، و هو إجراء تحليلي علمي يكشف عن العلاقة بين البنى الشعرية و البنى الاجتماعية، أي محاولة لتفسير بنيات القصيدة في ضوء بنيات الوسط الاجتماعي و ها هي خطواته:

1- عرض نص المعلقة المكونة من اثنين و ثمانين بيتا.
2- تعليق بدأه بالحديث عن فعل الأمر و عن عناصر التعارض التي تشكل القصيدة.
3- تعيين المكان من خلال البيتين الخامس و السادس مستعينا برسم يوضح الدائم في مقابل الزائل و اللازمني في مقابل الخاضع للزمن.
4- الحديث عن الوحدات الأساسية لحركة الاطلاع مبرزا هذه الوحدات في جدول يقارن فيه بين القصيدة المفتاح و القصيدة الشبقية، من حيث التغير في الحياة و التغير في الطبيعة و التعارضات المختلفة في علاقاتها بالزمن الماضي و الزمن الآلي، معتمدا في ذلك على عدد من الصور الفنية و بعض الوحدات البنائية، و رسم مثلثين أحدهما يمثل الشاعر و عنيزة و الجماعة التي يرتبط بها، و الآخر يوضح الجمل ذات البعد الواحد، و الجمل المتعددة الأبعاد، و ثلاثة جداول، الأول يشير إلى زمن الأفعال يطلق عليه اسم (جملة الحركة)، و الثاني يطلق عليه اسم (بناء العلاقات مع النسوة في وحدة صالح)، هذا بالإضافة إلى شكل افتراضي يمثل العلاقة التوليدية بين مفردات القصيدة و مشتقاتها.

يبدو من خلال دراسة الباحث "كمال أبو ديب" أنه دعا إلى وجوب تحليل القصيدة في ضوء نظرة شاملة متكاملة، حيث أرجع مستويات القصيدة إلى عدد من العناصر البنائية لكن تحقيقه لها يفضي إلى مظاهر الاتجاهات التحليلية ذات المستوى الواحد و ليس الاتجاهات التكاملية.

لقد رد مظاهر بنيات القصيدة المتعددة إلى عدد من العناصر، بحيث فقدت القصيدة ميزة تعدد المستويات و التي تعد من أهم مميزات الاتجاهات التكاملية.

و استحالت بذلك النزعة التكاملية إلى نقيضها، ولم تعد القصيدة أثرا أدبيا يتضمن عدة مستويات، بل أصبحت مجموعة عناصر ذات دلالات شكلية فحسب، حيث لم يعد التحليل شاملا أو متكاملا.

عني الباحث بالإبانة عن العناصر البنائية للقصيدة من حيث الأفعال و المفردات و الوحدات التكوينية و البنية الصوتية و الإيقاعية، و هذا بغير شك يفيد النقاد و الباحثين ذوي النزعة البنائية الشكلية، أما النقاد و الباحثون ذوو النزعة البنائية الدينامية فلا يجدون هذه الفائدة، لأنه لم ينتقل من مرحلة الوصف إلى مرحلة الشرح و التفسير، بمعنى أنه لم يدمج العناصر البنائية للقصيدة في بنية الوسط الاجتماعي للشاعر.

يجدر في هذا المقام الإقرار بأن "أبو ديب" قد حقق الخطوة الأولى من هدفه حين حدد العناصر البنائية، لكنه لم يحدد البنيات الدالة في هذه العناصر من أجل الوصول إلى ما هو جوهري، أي اكتشاف طبيعة العلاقة

بين القصيدة و بين رؤية العالم المتعلقة ببعض الجماعات التي ترتبط بهذا الشاعر، و هذا ما يجب إيضاحه و فهمه.

و مما يؤخذ على الباحث بوجه عام استعماله لعدد من المفهومات غير المحددة الدلالة في سياق النص أو في هامشه، و القارئ لا يعرف و هو يتابع تحليله لمعلقة "امرئ القيس" بالمقصود بالوحدات التكوينية، و الوحدات الأساسية و الوحدات البنائية و الجملة ذات البعد الواحد و الجملة متعدد الأبعاد، و عدم تحديد هذه المفهومات أو غيرها من شأنه أن يؤدي إلى خلط الفكر و غموض و تشتت في البحث.

و مما يؤخذ عليه اعتماده -في بعض الأحيان- على افتراضات غير واضحة عند تحليله القصيدة، كتلك الرسوم و الدوائر و الرموز و المثلثات التي تعقد التحليل بوجه عام، إذا لم يتحكم الباحث في وسائله العلمية التي كثيرا ما تحول بين إبراز مقاصد الباحث إلى القارئ فتحجب عنه دلالات النص، فقد بلغ عدد الرسوم ثلاثة و عدد الجداول خمسة و عدد الدوائر ثمان، أي أن هذه الأداة تحتل مكانا بارزا في بحثه، إنه يعادل كل تحليل أو تفسير ببعض دلالات النص بمجموعة من هذه الأشكال و الجداول، و يعتقد أن ذلك وسيلة فعالة من وسائل التحليل العلمي للقصيدة مع أن هذه الوسائل قد تمضي نحو نقيض التحليل العلمي الذي يتوخاه.

أراد الباحث أن يوضح للقارئ العناصر البنائية في القصيدة مستعينا بهذه الأشكال الضبابية حيث فقد التحليل العلمي ميزة الوضوح التي تعد من أهم مميزاته، انظر مثلا في حديثه عن الوحدات التكوينية للقصيدة إنه يفسر هذه الوحدات بعدد من الرموز المغلقة، و يفسر البنيات المفتوحة بمجموعة من الدوائر المتداخلة و غير المتداخلة، و تعليقاته و استنتاجاته في هذا الصدد ذات دلالة محصورة في بنائه العقلي وحده، و هذا من شأنه أن يضلل أو يباعد بينه و بين فكرة الباحث الحقيقية من جهة، و بين عالم النص من جهة أخرى، حيث يصبح التعليل ضربا من الأشكال الافتراضية التي تفقد قيمتها عند جميع العقول، و هذه القيمة جزء لا يتجزأ من التحليل العلمي و الدليل على ذلك أن القارئ لا يعلم أين الحدود الفاصلة بين الأشكال الافتراضية و بين تفسير الباحث لنص القصيدة.

كما أن الاقتصار على التعليل بالرسوم و المثلثات و الدوائر لا يتفق مع النزعة العلمية، بل هو على النقيض من ذلك لأن هذه الأداة قد تعتم التفسير و لا تضيئه، فضلا على أنها لم تضف إلى خطوات الباحث عنصرا يساعد القارئ على المزيد من الفهم، إن هذه الأداة تنم عن رغبة في الاستمساك بالدقة و الموضوعية، لكنها في شكلها و موضوعها -في هذا السياق- لم تفد القارئ في شيء بل عقدت أمامه مهمة استيعاب دلالات نص الدراسة أو دلالات نص القصيدة.

تلك بعض المآخذ على منهج "أبو ديب" في جانبها التطبيقي، لكن هذه المآخذ لا تغض من شأنه ولم تنف عنه أنه باحث من الباحثين البنيويين المبرزين راد اتجاها جديدا في النقد العربي في الثمانينيات، و حاول أن يعالج القصيدة الجاهلية معالجة بنيوية، بعد أن كان ينظر إلى الشعر الجاهلي نظرة تقليدية من حيث اللفظ و المعنى أو الشكل و المضمون، و هذه الحقيقة عذر لكل تقصير قد يعثر عليه القارئ في منهجه أو بحثه، لقد

اقتحم "أبو ديب" الميدان بكل إصرار و صرامة رغم اختلاط أثار النزعة البنائية الدينامية لديه بآثار النزعة البنائية الشكلية، لكن هذا لا يجعل القارئ يتنكر لجهده و منهجه[1].

[1]- سمير سعيد حجازي: إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، ص من 134 إلى 137.

كمال أبو ديب و جدلية الخفاء و التجلي:

يعكس الكتاب الثاني لـ"أبو ديب" جدلية الخفاء و التجلي آية البنيوية، إن هذا العنوان قائم على الثنائية الضدية: (الخفاء و التجلي) في محاورة جدلية تدفع اللبس عما يخفيه العمل الأدبي، (إذ تحت الرماد اللهيب) و من هنا تكون مهمة الناقد أن يميط اللثام من خلال عمله في المرحلة الأولى أي مرحلة الفهم لكشف النواحي الجمالية، و في مرحلة ثانية مرحلة التفسير، و من خلال المراوحة بين المرحلتين الجمالية و الاجتماعية تنكشف الرؤى الخفية و تتجلى للفهم و التأويل.

إن هذه الثنائية الواردة في العنوان تزيد العمل الأدبي خصوبة فهي تنحدر من أصول البنيوية التكوينية، بالإضافة إلى أن الترتيب الثنائي بين الجمالي و الاجتماعي جاء على الأصل التكويني، حيث يعدّ أن سمة الخفاء هي المميز الأساسي للمرحلة الأولى في العمل التكويني، و هي مرحلة الفهم التي تتطلب جهدا أكبر لارتباطها بخصوصية العمل الأدبي، لكونها تسعى إلى إظهار الخفاء الكامن في الألعاب الفنية و الجمالية التي يقصد الأدباء عادة إلى إخفاءها، و هذا الخفاء عادة هو مصدر الجمال فيها، أما التجلي فيمكن أن يعني ما هو قائم في العمل الأدبي على مستوى البنية الاجتماعية، و يكون الجدل بين البنيتين الجمالية و الاجتماعية من خلال الجدلية التي تظهر في العنوان و ينبغي أن تظهر في المعالجة على ذلك النحو[1].

قدم "أبو ديب" في كتابه جدلية الخفاء و التجلي لمنهجه البنيوي في النقد الأدبي، بأنه يهدف إلى اكتناه جدلية الخفاء و التجلي و أسرار البنية العميقة و تحولاتها، و يطمح إلى تحديد المكونات الأساسية للظواهر و اقتناص شبكة العلاقات التي تشع منها وإليها، و الدلالات التي تنبع من هذه العلاقات في البحث عن التحولات الجوهرية للبنية التي تنشأ عبرها تجسيدات جديدة لا يمكن أن تفهم إلا عن طريق ربطها بالبنية الأساسية، و إعادتها من خلال وعي جاد لنمطي: البنى السطحية و العميقة، و بما أن الكتاب يحتوي ستة فصول، و انسجاما مع الموضوع و عنوان كتابه سيتم التركيز على الفصل السادس (الآلهة الخفية).

*** الآلهة الخفية: نحو نظرية بنيوية للمضمون الشعري:**

ينتقل الباحث في هذا الفصل إلى تحليل قصيدة من الشعر العربي المعاصر هي (كيمياء – النرجس– حلم) لـ"أدونيس" هادفا إلى تحقيق غرضين:

الأول: اكتناه البنية الدلالية لأحد الهواجس في الشعر، بما هو فاعلية خلق و رؤيا متأصلة في الذات الإنسانية.

الثاني: متابعة تحديد عدد من المنطلقات الأساسية لصياغة نظرية بنيوية للمضمون الشعري، و القصيدة هي:

أ – : المرايَا تُصالِحُ بين الظَّهيرَةِ و اللَّيلِ
خَلفَ المرايَا.

ب – : جَسَدٌ يَفتَحُ الطَّرِيقَ
لأَقالِيمهِ الجَديدَةِ

[1] – أحمد سالم ولد أباه : البنيوية التكوينية والنقد العربي الحديث، ص 183.

جَسَدٌ يَبدَأُ الحَرِيقَ
فِي رُكَامِ العُصُورِ
مَاحِيًا نَجمَةَ الطَّرِيقِ
بين إيقَاعِهِ و القَصِيدةِ
عَابِرًا آخِرَ الجُسُورِ

ج – : و قتلت المرايَا
ومزجت سَرَاوِيلهَا النَّرجِسِيةُ
بالشّمُوسِ ابْتَكَرَتِ المرايَا
هَاجِسًا يَحْضُنُ الشّمُوسَ و أبْعَادَهَا الكَوكَبِيةَ

يرى الباحث "كمال أبو ديب" أن بنية هذه القصيدة تتشكل من الحركات الدلالية التي تولدها ثلاث علامات أساسية، و من تفاعل هذه العلامات و من الأنساق المتكررة: المتشابه منها و المتضاد و العلامات الثلاث هي:

1- المرايا.
2- الجسد.
3- الأنا

أ–1 (المرايا): تنشأ حركة المرايا الأولى من جملة قصيرة مكثفة التركيز (المرايا تصالح بين الظهيرة و الليل)، لكن بساطة الصيغة التركيبية تخفي وراءها تعقيدا دلاليا عميقا ينبجس من غموض العلاقة الأساسية (المرايا) و تعدد معانيها، ذلك أن المرايا صعبة التحديد و يمكن أن تؤدي دورا دلاليا على صعيد مستويين مختلفين، مستوى حرفي حقيقي (فالمرايا جسم محدد ذو طبيعة فيزيائية يعكس الضوء المتجه إليه من الأجسام الخارجية)، لكن على هذا المستوى تظل الجملة غامضة إذ ينسب إلى المرايا فعل المصالحة بين نقيضين هما: عالم الضوء و عالم العتمة.

و مستوى غير حرفي و فيه تتعدد دلالات المرايا، حركة المرايا تسبح من (الثنائيات الضدية)، الظهيرة/ الليل المرتبة التي تنتمي إليها كل منهما:

مؤنث/ مذكر و الحيز المكاني الذي يشغله كل منهما بالقياس إلى المرايا، و تجسيد فاعلية المرايا توسطا بين هذه الثنائيات الضدية على مستوى دلالي، أولا (فعل المصالحة)، ثم على مستوى الحيز المكاني وجود المرايا بين الجسمين و على صعيد المرتبة[1].

المرايا مؤنث لا علامة تأنيث فيه فهي تتوسط بين الظهيرة (مؤنث بعلامة تأنيث) و الليل (مذكر دون علامة).

[1] – محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية "دراسة في نقد النقد"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (دط)، 2003م. ص 86 -87.

من جهة أخرى ليس التناقض و التضاد بين الظهيرة و الليل مطلقا، لأن كلا منهما –لغويا– معرف بأل فثمة عامل مشترك بينهما، و المرايا تمتلك هذه الخصيصة فهي معرف بأل، و لذلك فإن دورها ليس مطلق التضاد مع دور أي من الثنائية الضدية الظهيرة/ الليل بل إن هناك اشتراكا بين الثلاثة.

تنسجم هذه الحقيقة مع دور المرايا الدلالي: التوسط بين نقيضيين و المصالحة بينهما في الوقت نفسه ليست المرايا متوحدة الهوية بأي من طرف الثنائية الضدية، فهي وجود مستقبل عنهما و ينعكس هذا الافتراق في الوضع اللغوي نفسه: النقيضان مفردات لكن المرايا جمع كما أن التركيب النظمي الذي تبرز فيه لفظة المرايا في وضع المبتدأ يومئ إلى المرايا فاعلية معينة ايجابية تتجاوز الفعل السلبي للمرايا بطبيعتها الفيزيائية (عكس الموجودات) إلى المصالحة بينهما.

لكن محتوى الفاعلين محتوى توسطي، مستوى قبول للنقيضين لا رفض و لا نزوع إلغائهما أو تجاوزهما و خبر المبتدأ (المرايا) جملة فعلية فعلها مفرد مؤنث (تصالح).

ب –2 (الجسد): تبدأ الحركة الثانية في القصيدة بتحديد الحيز الشكلي للجسد مولية العلاقات المكانية قدرا كبيرا من العناية، ينعكس في أن الجملة تبدأ بالمبتدأ بل بظرف المكان (خلف) الجسد يوجد خلف المرايا، هكذا تتشكل ثنائية ضدية أساسية من حيث العلاقات المكانية بين (المرايا) و (جسد) و الجسد يتجاوز المرايا فهو ليس أمامها أي ليس بين ما يمكن أن تعكسه من موجودات أو بين ما تخضعه لفعل المصالحة الذي تقوم به.

تتألف حركة الجسد من الجملة (خلف المرايا جسد) و تشكل بنية متكاملة تقع بين طرفي ثنائية ضدية هي (يفتح/ يغلق) ذلك أن العنصر الأول يتلقى تأكيدا أعمق في القصيدة، أي إن عبور الجسر يصبح فاعلية إغلاق و انفصام بالدرجة الأولى، و دلالة الثنائية الجديدة جذرية الأهمية: لأن بنية حركة الجسد امتداد لها و إضاءة لأبعادها و دورها في خلق البنية الكلية للقصيدة.

الجسد بخلاف المرايا يبدأ حركة إرادية ترتكز على فاعلية انقلابية لا تعكس المتناقضات أو تصالح بينها.

تنعكس فاعلية الجسد في الأفعال الأربعة التي تنسب إليه (يفتح – يبدأ – يمحو – يعبر) و الجسد هنا كيان مليء بالحركة و الحيوية و إرادة المغامرة و الكشف و التجاوز، و هذا ما يعكس أراء وأفكار "أدونيس" في نظرته على الشعرية الحداثية القائمة على هذه الأركان.

الجسد يقيم العالم فينزع إلى أقاليم جديدة، و يفتح الطريق إليها ماحيا العلاقات بينه و بين العوالم القديمة عابرا آخر الجسور التي تصل بين الأقاليم الجديدة و العوالم القديمة، نستشف من هذا أن حركة الجسد هي حركة نزوع و تجاوز و فعل إلغاء و فصم، فهي بذلك نسيج من الثنائيات الضدية، فالجسد يبدأ الحريق في ركام العصور و موروثاتها ماحيا نجمة الطريق التي تمتلك خصيصة الربط بين الجسد و التراث، فاتحا الطريق إلى بدء جديد دون موروثات و عابرا الضفاف القديمة مليئا بالحلم.

يتضح من خلال ذلك أن حركة الجسد تركيبيا مقفلة لأنها تفتح عالما جديدا أو تعبر إليه في دائرة تامة، و وحدتها الأخيرة (عابرا آخر الجسور) نهائية في فهمها للعلاقات بين عالمين فهي على العكس من حركة المرايا، لا

تنسرب إلى الحركة التالية في القصيدة بل تقف مستقلة لغويا و إيقاعيا و تقفويا لأنها نهائية الحركة و النزوع و التجاوز، تكتسب ثقلا خاصا بها مما يجعلها مركزية الأهمية في الخصائص اللغوية و الإيقاعية للوحدة، لكن الجسد ليس فاعلية إنجاز كلي و خلق نهائي للأقاليم الجديدة، بل فاعلية و هجس و انطلاق، الجسد يفتح الطريق دون أن يقطع الطريق و يصل و يبدأ الحريق دون أن يكون فعله إحراقا مطلقا، و هو يرفض العالم القديم بنهائية أكمل من هجسه بالآقاليم الجديدة، إذ إنه يرفض الاستضاءة بنور التراث (ماحيا نجمة الطريق بين إيقاعه والقصيدة)، الثنائية الضدية (إيقاع/ الجسد) إيقاع القصيدة تجسيد للثنائية الضدية الفردي/ الجماعي، الخاص/ العام، المبدع / الموروث، لأن القصيدة بنية إيقاعية و لغوية تتشكل ضمن التراث مستقية وجودها من وجوده، إنها تشكل و تحقق آخر للتراث فهي تعبير عن الذات و تجسيد لما نمته و صياغة لرؤياها للوجود.

و الجسد الذي يتجه إلي أقاليمه الجديدة لا يمكن أن يتقبل القصيدة (التراث) لذلك فهو يؤسس إيقاعه الفردي الخاص المتميز الذي يرفض أن يكون صورة للتراث الجماعي، و تعكس (البنية الإيقاعية) لحركة الجسد دوره الدلالي فالبحر المستخدم في القصيدة المتدارك و هو باعتباره موروثا إيقاعيا تجسيد للجماعي.

لكن البحر يتخذ شكلا آخر في تحقيقه لحركة الجسد يخرج على شكله التراثي، و يمزّق نسيج القصيدة الإيقاعي إلا أن ثمة درجة كبيرة من التوتر في هذا الفعل نفسه إذ إن تمزيق نسيج الإيقاع الجماعي لا يصل إلى درجة مطلقة، مما يدل على بقاء الإيقاع الجماعي للقصيدة الإطار الفعلي الذي يتشكل من خلاله إيقاع الجسد الفردي، هكذا تكون محاولة محو نجمة الطريق محاولة نسبية الحدة لا تصل إلى حد إلغاء الموروث الجماعي و العالم القديم، بل تظل تصل بالجديد و الفردي لأنها خلق له في إطار علاقات جديدة بالعالم القديم.

إن حركة الجسد تبقى استقاء من التراث اللغوي و قاموس الجماعة مع أنها تبرز القاموس اللغوي في ضوء جديد فردي و متميز[1].

تشكل حركة المرايا و حركة الجسد ثنائية ضدية على مستوى التشابك بين كل منهما و بين الحركة التالية لها إيقاعيا و تركيبا و تقفويا و بهذه العزلة بين الحركتين " أ و ب " تتجسد مهمة العالم الذي يتجه إليه الجسد: فهو عالم هيولي تميزه جدته و طراوته و فرديته و مناقضته للعالم القديم، إنه عالم يرفض المطلق و التشكيل التام و يظل حلما و هجسا و طاقة نزوع و تجاوز، لأن الجسد الذي يفتح الطريق لا يغلقه لأنه لا يهدف إلى أن ينغلق من جديد في عالم تام التشكل و ذلك من خلال دلالة الأفعال المضارعة الملحة و المرتبطة بالجسد (يفتح – يبدأ – يمحو – يعبر).

تملك صيغه الفعل (يفتح الطريق) لبسا داخليا مشعا لأن زمن الفعل ليس محددا بدقة، فهو قادر على الدلالة الآنية (الجسد الآن يفتح الطريق) كما أنه قادر على الدلالة الشمولية (الجسد من طبيعته دائما أن يفتح الطرق) أو الدلالة المستقبلية (الجسد سوف يفتح الطريق)، و تزيد حدة اللبس اللام التي تربط بينه و بين

[1] – محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص من 88 إلى 90.

الأقاليم، إذ إن الجسد يوصف بأنه يفتح الطريق التي تؤدي إلى أقاليم جديدة لكنه يوصف هنا بأنه يفتح الطريق من أجل أن تدخل الأقاليم الجديدة إلى عالم الجسد، و تكشف صيغة الأهمية (أقاليمه – إيقاعه) عن إدراك مسبق لامتلاك الجسد للأقاليم الجديدة المتكونة و الخاصة به.

المرايا و الجسد ثنائية على صعيد آخر كون المرايا غير محددة الملامح و لا تمتلك أبعادها الخاصة، في حين إن الجسد محدد الملامح يملك أبعاده الخاصة، كما يبرز التضاد على أكثر من صعيد فالمرايا ترتبط بالمجرد و الجسد يرتبط بالحسي.

ج–3 (الأنا): الحركة الثالثة تجسد لحظة التوتر و الوصف حيث تبدأ بالفعل (قتلت) و الذي يتميز بخصائص جديدة منها نسبته إلى ضمير المتكلم (أنا)، و زمنية (الفعل الماضي)، و عنفه دلاليا (القتل)، و حركة الأنا بالفعل المتحقق إذ إن الأنا تقتل المرايا لكن اختيار القتل نفسه يرهص بإمكانيات دلالية تختلف عن الدلالة الفورية للفعل، القتل هنا يهجس بأبعاد أسطورية تربط إعادة تكوينها و بعثها (ابتكرت المرايا).

إذ يكتمل فعل القتل و يشكل جزءا من دورة موسمية تربط بين القتل و البعث، بين احتراق الفنيق و انبعاثه في حياة جديدة، بين موت المسيح و قيامته بين موت تموز و عودته إلى الحياة ربيع خصب و عطاء، و تبعث هذه الحلقة على صورة ايجابية الدلالة و هي صورة بدء الجسد بإحراق ركام العصور محولة فعل الجسد لا إلى تدمير بل إلى فاعليه إبداع و انعتاق، تمارس الإحراق الأسطوري وسيلة لإعادة خلق الحياة الخصبة المبدعة، و بهذه الحركة المتنقلة من القتل إلى المزج و الابتكار تتوسط الحركة بين الموت و الحياة فيصبح ممكنا إعادة صياغة المرايا لا بفاعلية المصالحة فقط، بل هاجسا بالأقاليم الجديدة.

يتضح من الحركات الثلاثة تشكل و تفاعل بنية القصيدة و تتم عملية هذا التفاعل على أكثر من صعيد لعل أبرزها (صعيد التضاد)، إذ يقع مضمون القصيدة بين طرفي ثنائية ضدية (المرايا التي تصالح/ و الجسد الذي يتجاوز)، و تشكل الحركة الثالثة حلا ثالثا للتناقض الحاد عن طريق التوفيق السطحي من طرفي الثنائية من خلال الفعل المتمثل في قتل الذات المصالحة، و عجنها بدم الذات المتجاورة لتشكل ذات أخرى، تهجس بعوالم جديدة ذات تركيبية هي إعادة صياغة للذات الأولى و حقن لها بدم جديد، الذات المركبة هي تحول للذات الثانية (الجسد)، لكنها ليست إياها بشكل مطلق.

تتشابك الحركات الثلاثة على مستوى الصورة المتخللة، كما يمكن اكتشافه من خلال الضوء الذي يتخلل القصيدة متناميا من حركتها الأولى إلى حركتها الأخيرة، مارا بنقطة ثبات وحيدة في الحركة الأولى حيث تبرز الظهيرة لحظة الضوء الأسمى مصالحا بينها و بين الليل بواسطة المرايا في الحركة الثانية، فيأخذ الضوء شكلا جديدا يشع من طبيعة الجسد الذي يخلقه[1].

---

[1] – محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 90-91.

الضوء هذا حريق و هو تجسيد لثنائية قوية الدلالة: فهو التهام و تدمير للركام، و هو نور أيضا يضيء الطريق على الآتي: و يبرز الضوء كذلك نقطة تجمد و ثبات، تحاول أن تربط بين عالمين متناقضين و تعيد أحدهما إلى الآخر.

الجسد نجمة الطريق و حينما يبرز الضوء من جديد في الحركة الثالثة يظهر عنصر آخر فهو ليس الظهيرة فقط، بل الشموس المتعددة التي تخلق الظهيرة و هو ليس اللحظة بل الزمن المطلق، إن نقطة الإضاءة هنا هي تلك المنابع المتعددة للضوء أي إن الحركة تصبح حركة اتساع و شمول، و انطلاق من الجزئي المحدد إلى الكلي غير المحدد من الثابت إلى المتحول من النجمة إلى الكواكب من الواحد إلى المتعدد.

يتضح من خلال هذا التحليل أن بنية القصيدة في وصفها العام بأنها بنية من التحولات الجذرية، فهي بذلك تضيء مصدر غموض رئيس في القصيدة هو العلاقة بين عنوانها و رؤياها، حيث يتجلى من عنوان القصيدة (مصدر النرجس – حلم) كون أن الكيمياء هي فاعلية تحويل أساسية و العملية الكميائية غير العملية الفيزيائية، فهي عملية توسطية يدخل فيها عنصر وسط بين عنصرين متميزين ليؤدي عبر تفاعلات مختلفة عنيفة إلى تحول جذري لولادة عنصر جديد.

كما تظهر مفارقة مدهشة في شبه القصيدة توتر العلاقة بين طبيعتها التحويلية و عنصر لغوي مهم من عناصرها، يقف في منعطف هام هو الفعل (مزج) الذي يقع في سياق عملية التحويل، و ذلك لأن المزج عملية فيزيائية هل تشعر هذه المفارقة ببقاء توتر أساسي خفي في الذات الشاعرة، يحدس باستحالة تحويل المرايا تحويلا كليا و حتمية احتفاظها ببعض خصائصها الأصلية ؟ أم أن الأمر يعود إلى اختيار لغوي عفوي لا يستوفي الدقة الضرورية اللازمة ؟

يميل الباحث "كمال أبو ديب" إلى تبني التفسير الأول، و بذلك تكون بنية القصيدة مفتوحة و متوترة لا نهائية، و ينسجم هذا التفسير من واقع القصيدة، إذ إن الحركة الأخيرة فيها تنتهي بالهجس بعوالم الشموس و أبعادها لا بامتلاكها نهائيا.

كما يلاحظ أيضا أن فعل المزج يقع في سياق دال هو السراويل النرجسية للمرايا، و اختيار السراويل له دلالة ترتبط بتأكيد البعد الجنسي/ التكاثري في الذات التي تقبلها الأنا، فالسراويل تستثير الأعضاء التناسلية تبرز البعد الذي يود الشاعر أن يقتله في المرايا، و هو بعد تأكيدها لذاتها عن طريق تكرار ذاتها بعدها الجماعي المولد للتراث الحامل له، هكذا يكون مصدر التوتر النهائي في القصيدة هو إحساس لا واع بأن المرايا مهما أخضعت للتحولات فإنها ستحتفظ بجوهر من جوانب ذاتها الأصلية هو ذلك الجزء الذي يرتبط دوما بهويتها الجماعية و متعتها بذاتها و بتكوينها التراثي.

أما فيما يخص (السياق الزمني) في الحركتين الأولى و الثانية فإن الوحدات تنمو في سياق الحاضر (تصالح – يفتح – يبدأ)، أما في الحركة الأخيرة فيبرز الزمن الماضي فتنشأ ثنائية ضدية و نسق جديد متمثلا في الزمن الماضي الذي يفعل عبر التضاد، و بروز الماضي هو تأكيد لعلاقة الحركة الأخيرة بما سبقها عن طريق تأكيد الضدية

بين زمنيهما، و لهذا التضاد في النسق دلالة بالغة الأهمية تضيء عنوان القصيدة، لأن حدوث القتل و المزج و الابتكار في زمن مضى يجعل مستوى الزمن في القصيدة مستحيلا إذا ما اعتبرت العلاقة بين الحركات الثلاثة علاقة تاريخية لازمة متوالية، كما لا يمكن تفسير بروز الماضي بالإشارة إلى أغراض فنية، بمعنى إعطاء المستقبل صيغة الماضي لتأكيد حتمية حدوثه و زيادة حدته في القصيدة، و من هذا يتضح أنه لا دلالة مستقبلية للزمن الماضي أما التفسير الوحيد لهذا التضاد فيكمن في تأكيد صفة الحلم التي تكتسبها القصيدة، لأن ما يحدث في حركة الأنا جزء من حلم تفيق منه الذات الخالقة لتضعه بهذا التشابك اللغوي، و هكذا تنتهي القصيدة بضوء الشمس و أبعادها الكوكبية لحظة ينتهي الحلم بالعودة من عالم العتمة و اللاوعي إلى عالم الضوء و الوعي.

أما (الوحدات التركيبية) في القصيدة فهي ثلاث:

1- المرايا التي تصالح.

2- الجسد يفتح الطريق.

3- الأنا تعيد خلق المرايا.

و كل وحدة تركيبية من هذه الثلاث هي بدورها جملة فرعية مكتملة و هذه الوحدات لا يمكن أن تعنى إلا بتحقيق شرطين هما:

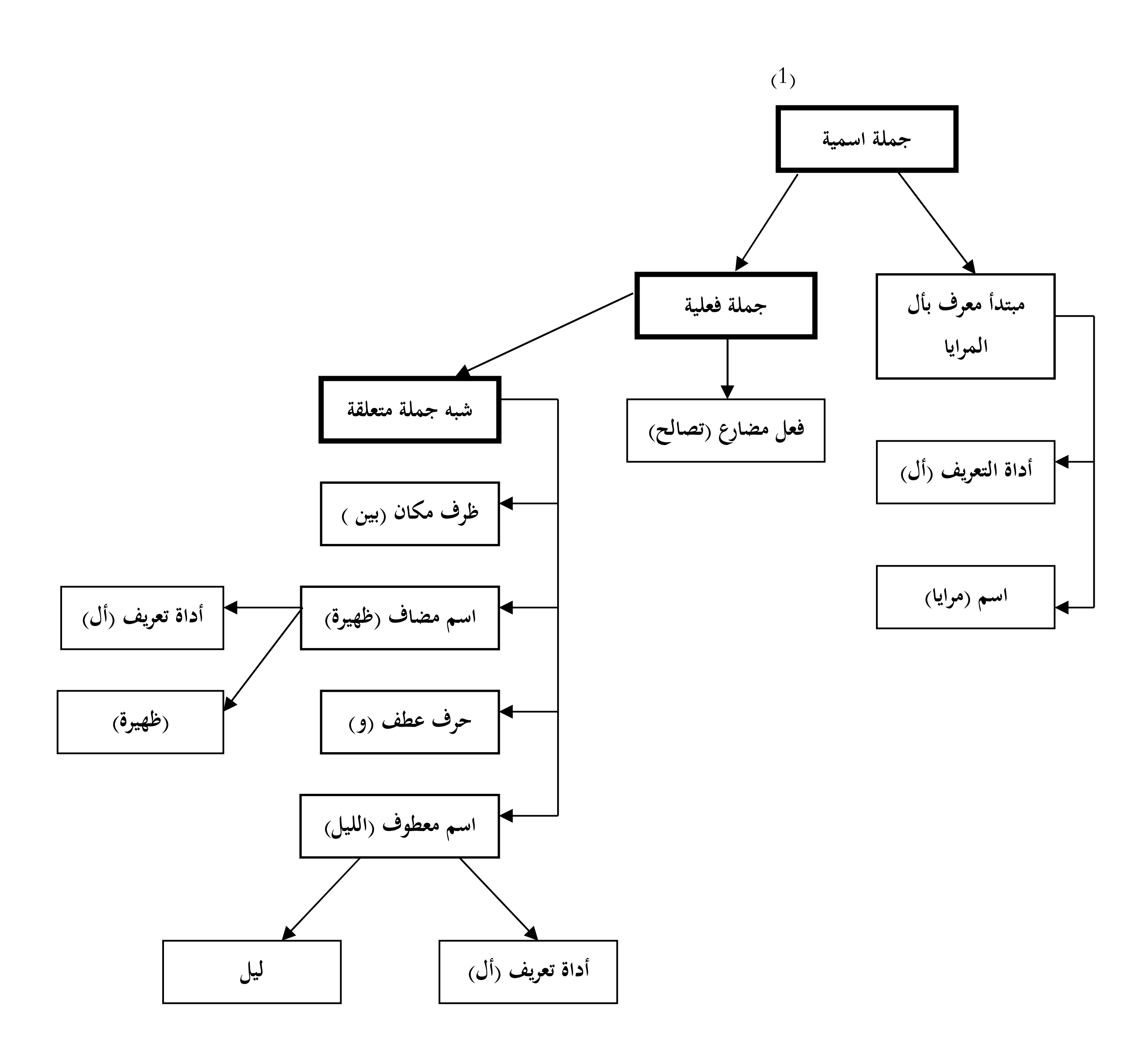
1- أن تصبح جزءا من نسيج لغوي و دلالي ذي علاقات نظمية هي جزء من العلاقات التي تسمح لغة ما بتوليدها.

2- أن تقع في سياق دلالي معين يمكن تمييزه عن السياقات الممكنة الأخرى كلها و تحديد أبعاده.

فإذا تغير أي من هذين الشرطين تغيرت دلالة الوحدات تبعا لطبيعة التغير الحاصل، و قد حدد الباحث الجمل الفرعية و أنساقها بطريقة الوصف التشجيري المستخدمة في النحو التحويلي كما هي في الحركة الأولى[1].

[1]- محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 92- 93.

(1)



يتضح من هذا الوصف التشجيري أن الباحث وصف الحركة الأولى (المرايا)، الثانية (الجسد)، فالثالثة (الأنا) و هذا ما يسمح بتمييز الأنساق الأساسية الدالة في كل حركة و إدراك التحولات التي تطرأ عليها في سياقات أخرى في القصيدة، كما يسمح أيضا بإدراك سمة أساسية في البنية التركيبية للقصيدة و هي تجسيد الأنساق التركيبية و الظواهر اللغوية ذاتها للطبيعة الداخلية بكل من الحركات الثلاث و للرؤيا النهائية للقصيدة، فتصبح بذلك وحدة العمل الفني وحدة مطلقة، أي تجسيدا للرؤيا الشعرية على مستويات لم يكتشفها النقد الحديث حتى الآن بعمق و شمولية كافيين.

[1]- محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 94.

و يتجلى هذا التجسيد في أبعاد عديدة أولها (المرايا و كل ما ينتمي إليها مباشرة أو إلى العالم الذي تمثله، وكل ما تحول عنها تتخذ شكلا لها الجملة الاسمية (أو جملة فعلها المتضمن فعل الكون)، وكلا من الجملة الاسمية و فعل الكون تجسيد مطلق للثبات و انتفاء الزمن و التغيير أي لانعدام الحركة[1].

و البعد الثاني أن هذا التقسيم ليس مطلقا، ذلك أن الجسد يتوتر في الواقع بين الجملة الاسمية (خلف المرايا جسدا) المنقلبة، أي أن الجسد يحدث تمزقا داخليا في الجملة الاسمية فيقلب طرفيها و بين الجملة الفعلية، و هذه الخاصة تشعر بأن التناقض بين الجسد و المرايا ليس مطلقا بل إن ثمة عاملا مشتركا بينهما (...) و على صعيد آخر من الدراسة و التحليل تكتسب الثنائية مذكر/مؤنث دلالات انثروبولوجية و ثقافية مهمة، إذ إن ارتباط المذكر بالبحث عن الجديد له علاقة بكون الثقافة العربية هي ثقافة ذكور، و له علاقة بكون مفهوم المهدي المنتظر في الثقافة و التاريخ العربيين يرتبط بالمذكر دون المؤنث و له دلالة إنسانية عامة[2].

بالإضافة إلى ذلك فإن القصيدة تتمحور حول ثنائية أخرى تجسد رؤياها بشكل مدهش و هي الظهيرة/ الليل التي تجسد العالمين، فالظهيرة مؤنثة و الليل مذكر و الظهيرة يطغى عليها العنصر الصوتي الحاد (ظ)، بينما اللام الناعمة على الليل و يفهم من هذا أن الظهيرة هي نقطة الإضاءة في ذروتها (منتصف النهار) و ليست أي لحظة ضوء على الإطلاق، بينما الليل وجود شامل مطلق، و لهذه الضدية بعد يرتفع بها عن كونها صدفة أو عرضية، وذلك لأن ما يشير إلى العالم القديم في القصيدة هذه الحقيقة الشمولية مفهوميا و لغويا لأن العالم القديم كتلة صلبة شاملة من الموروثات الجماعية، و يظهر ذلك في الألفاظ (الليل- ركام القصيدة - الجسور- و حتى لفظة نجمة) التي تمتلك دلالة جنسية رغم صيغتها الفردية، لكن التضاد بين الظهيرة و الليل ليس مطلقا، فثمة خصائص مشتركة بين العالمين و يتجسد هذا الاشتراك لغويا في أداة التعريف (أل) و (الياء) ثم الإضافة و العطف و الإفراد، و لا يفاجئ المتلقي وجود خاصة مشتركة بين الظهيرة و الليل، لأن دور المرايا تحمل خصائص من الليل و الظهيرة و تختلف عنهما في الوقت نفسه، فالمرايا لها صيغة الجمع و بذلك تختلف عن الليل و الظهيرة لأنهما مفردات كما أنها معرفة بأل و بذلك تشترك مع الظهيرة و الليل.

المرايا مؤنث تخلو من علاقة تأنيث فهي أقرب إلى الليل، كما أن لها فيزيائيا وجه مضيء (كالظهيرة) و وجه معتم (كالليل)، من حيث التركيب الصوتي كذلك فإن للمرايا خاصة تجمع بين خواص الليل و الظهيرة إذ إن الكلمات الثلاث تتمحور حول حرف العلة (الياء).

و تبعا للمنهج البنيوي يصبح كل مستوى من مستويات العمل الفني تحولا كليا لمستوى آخر هو المستوى الدلالي أو الرؤيا الأساسية في العمل الأدبي، و إذا كانت التفكيكية ترفض تحديد الرؤيا الأساسية للعمل الأدبي فإن البنيوية ترى أنه من الممكن إعطاء النص عددا لا نهائيا من المراكز و تحليله تبعا لطبيعة المركز الذي تختاره، و بهذا يتم توفير لعملية التلقي و للنص شرطا أساسيا من شروط الكتابة المبدعة لا نهائية احتمالاتها، وتصبح العملية

1- المرجع نفسه: ص 94.

2- محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 94-100.

النقدية في جوهرها عملية اكتناه للعلاقات المتشابكة و التفاعلات التي تنشأ من اختيار مركز معين للنص، و عملية بلورة للبنى المتعددة لمستويات النص وكشف قدرة كل منهما على تجسيد البنى الأخرى فيه و تجسيد بنيته الدلالية الأساسية، و بهذه الطريقة تصبح العملية النقدية عملية إعادة خلق فعال و مؤثر للنص و عملية مبدعة له.

ثم ينتقل الباحث "كمال أبو ديب" إلى دراسة مستوى (البنية الإيقاعية) للقصيدة، و التي تتشكل من تنامي وحدة إيقاعية أساسية هي (فاعلن)، و من التفاعلات التي تنشأ بينها و بين وحدات أخرى (فاعلاتن) (فعولن) اللتين لا تجتمعان في التراث العروضي، و حركة المرايا ذات طبيعة واضحة إيقاعيا، بينما تتعقد حركة الجسد إيقاعيا و تمزق نسيج البحر الموروث المستخدم فيها لتشكل إيقاعها الفردي الخاص و تنشأ حركة الأنا حول نموذج المرايا الواضح، ثم تكتسب طبيعة جديدة لا محددة، كوكبية دائرية، تطغى عليها حدة مطلقة و غيبوبة إيقاعية تجسد غيبوبة عالم الشموس و أبعاده الكوكبية اللامحدودة.

أما البنية التقفوية فهي آخر مستويات البنية و يرى "أبو ديب" أنها شديدة التنوع و الغنى عميقة الدلالة، و لعل أول ما يلاحظ هو أن قافية المرايا تظل معزولة في القصيدة منذ ظهورها في البيت الأول (في حركة المرايا) إلى أن تعود المرايا إلى الظهور في مجال قتلها و ابتكارها، أما حركة الجسد فإن لها نسقا معقدا على صعيد القافية تجسد تعقيدها على الصعيد الدلالي الرؤيوي إذ يختص بحركة الجسد و اتجاهه نحو العالم الجديد إزاء العالم القديم، ثم يتوسط النسق المتموضع بين العالمين القديم و الحديث (الجسور) ليؤكد أن العالمين ليسا على انفصال مطلق بل إن بينهما مجالا مشتركا.

و لا شك أن خلو حركة الأنا من القوافي التي شكلت بنية الجسد ظاهرة مفاجئة و مدهشة، حيث إن هذه المفاجئة تعمق دلالة حركة الأنا و تزيد حدة تصورها لجدة العالم الجديد و لذلك تضيف درجة كبيرة من الفن للمستوى الدلالي و الإيقاعي[1].

و ما ينبغي ملاحظته في الختام هو على الرغم من المستوى الظاهري للقصيدة و الذي يشعر بأن مضمونها هو رفض مطلق للعالم القديم و تدمير له و إحراق له إلا أنها تعيد خلقه و تحوله و ذلك بإعادة خلق عناصره بروح و مضمون و دلالات جديدة، لتصبح جزءا حيويا من العالم الجديد الذي تصبو إليه الذات و تتضح صحة هذا التفسير البنيوي من كون الأنا لا تنفي المرايا و تلغيها، بل تمارس عليها القتل الأسطوري و توحدها بأساطير المسيح و تموز و الفنيق لتعيد بعثها هاجسا بحياة جديدة نابضة بروح عالم جديد، و لهذه الظاهرة أهمية قصوى ليست في القصيدة فحسب بل و في شعر "أدونيس" كله، إذ إن شعره عرضة لسوء الفهم أكثر من أي شاعر عربي معاصر، وكثيرا ما قيل إن موقفه من التراث موقف رفض و إلغاء و تمرد، لكن التحليل البنيوي الآن يظهر أن مثل هذا الحكم و التفسير لشعره خاطئ، و هذا ما يكتشف من الرؤيا الأساسية لهذه

[1] – محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 101-102.

القصيدة إذ هي رؤية تحويلية، تصهر التراث و العالم في بوتقة حساسية جديدة تخلق مبدأ الحلم و الواقع و من القديم و الجديد ذاتا تواقة جديدة، تحمل خصائص من كليهما لكنها في الوقت نفسه نقية، مضيئة، مغامرة، متحولة، تهجس بأبعاد وجود جديد و تنذر نفسها لاكتشافه و تحقيقه[1].

و لقد انتقد "صلاح فضل" كتاب "أبو ديب" (جدلية الخفاء و التجلي) قائلا: (يبدأ الباحث دراسته البنيوية عن الفضاء الشعري (...) باقتطاع جذاذات من الشعر يتبدى فيها لون من الثنائية بين جانبين محددين، و بالرغم من أن محور الثنائية أساسي في المنهج البنوي إلا أنه ليس صفة جاهزة تصلح لاكتشاف الخواص المميزة لكل نص شعري، بل يبوح كل نص بمحوره و مركز الثقل فيه بعد أن يتم اختياره بطريقة لا توحي بالقصد إلا إثبات فكرة مسبقة، و الاقتصار على المستوى الثنائي المباشر مصادرة قد تمنع الباحث من الاستجابة الواعية للنص و اكتشاف نظامه الخاص.

و قد تحول بينه و بين العثور على البنية الخصبة العميقة الكامنة خلف التكاثر الثنائي أو غيره، على أن أخطر ما في هذا الفصل لا يقف عند ذلك، بل يتمثل في القفز من جزئية صغيرة بنسق موسيقي صوتي في الشعر إلى الحديث العام عن بنية الثقافة و الحياة بطريقة لا تراعي الاختلاف الجوهري بين الظواهر المتنوعة، إذ يفترض أن ما يصدق على تصور جزئي بسيط قابل بالضرورة لهذا التعميم، مما يكاد يخرج بنا عن روح المنهج العلمي الذي تحاول البنائية الاقتراب منه (...) و ببلاغته الشامية المثيرة يكرر مقولات لا تتسم بالدقة العلمية[2]).

إن المغالطة المنهجية و النقدية التي وقع فيها كمال "أبو ديب" تعود بالأساس إلى محور الثنائية، حيث اتسم هذا المحور بالتعميم و عدم الدقة و هو في تصور "صلاح فضل" مقحم من قبل "كمال أبو ديب" على نسيج نصي يحوي تفريعات ثنائية أخرى أكثر جمالية من الجمالية التي توصل إليها "أبو ديب"، هذا ناهيك عن تكراره لمقولات تفتقر إلى الدقة العلمية و معايير الضبط المنهجي.

كما يرى "بشير تاوريريت" أن الكتاب الذي أنتجه "كمال أبو ديب" (يتصف بالغموض و الضبابية إلى درجة يتعذر معها فهم تلك الجداول المرصعة بأشكال هندسية و عمليات إحصائية، فيها من التشويش ما يجعل ذاكرة القارئ تحيد و تعزف، بل تعرض عن قراءة هذا الكتاب، فكأن "كمال أبو ديب" بتطبيقه للبنيوية على هذه النصوص العربية قد عمل على تحويل هذه النصوص إلى رموز و إشارات مبهمة[3]).

كما يعتقد – أيضا– أن المقاربة البنيوية الحقة هي المقاربة التي تستهدف مادة النص استهدافا فيه من الوضوح ما يجعل تذوق النص ممكنا و تحسس جماله مقبولا، و برغم هذه الانتقادات تبقى محاولة "كمال أبو ديب" جادة بالقياس إلى ما تقدمها من محاولات أخرى[4].

---

[1] – المرجع نفسه: ص 100.

[2] – بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 61 – 62.

[3] – المرجع نفسه: ص 62.

[4] – المرجع نفسه: ص 62.

صلاح فضل نظرية البنائية و مناهج النقد المعاصر:

نظرية البنائية في النقد الأدبي:

يعد كتاب "صلاح فضل" (نظرية البنائية في النقد الأدبي) سنة 1977م أهم كتاب أُلف بالعربية عن التنظير النقدي آنذاك لأنه كتاب علمي جاد وضع بلغة نقدية، عالج من خلالها أصول البنيوية و اتجاهاتها و مستوياتها، و قد ضرب في الصميم حيث تحدث عن أصول البنيوية عند "دوسوسير" و الشكلانين الروس و حلقة براغ اللغوية، و المدرسة الألسنية الأمريكية، ثم عرف بالبنية و بالبنيوية وتحدث عن تطبيقاتها في العلوم الإنسانية و عن معاركها مع الوجودية، و تحدث أيضا عن البنيوية في حقلي الأدب و النقد، و عن لغة الشعر و تشريح القصة، و النظم السيميولوجية.

غير أن ما يمكن التركيز عليه من هذا الكتاب و لأن في ذلك انسجاما مع الموضوع المعالج والفصل التطبيقي معا، هو القسم الثاني المخصص للنقد البنيوي، الذي يعالج فيه الباحث البنيوية في الأدب و مستويات التحليل البنيوي، و شروط النقد البنيوي و لغة الشعر.

ومن الجلي لدى القارئ أن هذا القسم هو أهم ما في هذا الكتاب لأنه يضرب في صميم النقد الأدبي البنيوي، الذي كثيرا ما كان غير واضح المعالم في أذهان النقاد و الشعراء لحداثته و جدته حينها و عدم استساغته من قبل أصحاب الذوق التقليدي و من مؤثري النقد الذي يعتمد العلوم المساعدة، و لهذا كان من الضروري تعريف هذا المنهج النقدي الجديد.

و مما يخلط أوراق فهم المتلقي و يؤاخذ عليه الباحث مناقشته لمضمون العمل الأدبي على الرغم من أن هذا المنهج لا يلتفت أساسا إلى المضمون، و إنما يحصر همه كله في (بنية) العمل الأدبي المفترضة و علاقات بعضها بعضا، و قد غالط الباحث نفسه حينما رأى أن هدف التحليل هو اكتشاف تعدد معاني الآثار الأدبية[1]، و ذلك في قوله: (... فإن هدف التحليل البنائي هو اكتشاف تعدد معاني الآثار الأدبية[2])، لأن الواقع يثبت أن (المعنى) كان هدف نقاد المراحل السابقة، و ليس مرحلة النقد البنيوي الذي أدار ظهره كليا للمعنى من أجل إعطاء البنيات و العلاقات حقها المهضوم، و (التحليل البنيوي للأدب) هو نموذج للتحليل اللغوي يتكئ على بعض المصطلحات من مثل (العلاقات السياقية) التي تدل على علاقات التسلسل و التوافق بين الكلمات، و يطلق عليها (علاقات المجاورة) أو تدل على علاقة كل عنصر من السياق بما يثيره من عناصر مخالفة له، ثم اختياره دونها و هي تمثل الثروة الاحتياطية له و التي كان من الممكن أن تحل محله، و يطلق عليها اسم (علاقات المخالفة أو الاستبدال أو الإيحاء)، كما لا يمكن تحليل النص الأدبي إلى وحدات متتابعة دون اعتبار مجموعات (الرموز) التي تكونه، فهي رسالة تنقل دلالة سياقية لكنها ذات قيمة بنيوية، مما يفرض ضرورة قيام علاقة جدلية بين محوري المجاورة و المخالفة، و بهذا فإن الرمز في العمل الأدبي له قيمتان:

---

1 - محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 36-51-52.

2 - صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط 1، 1998م. ص 200.

* تشير إحداهما إلى "كود" و توصف بأنها عملية توصيلية.

* و تتصل الثانية بجملة الرموز من حيث تكوينها لكل بنيوي.

وقد اتخذ "جاكبسون" من هذا أساسا للتقعيد الجمالي للشعر و القصة، فإذا ما تم التميز في اللغة بين (المظهر الاختياري) الذي يتصل باختيار و انتقاء رمزها من بين الاحتياطي الممكن من الرموز المتشابهة و (المظهر التوفيقي) الذي يتصل بتسلسل الرموز المختارة تبعا لحاجات القول، فإن كل واحد من هذين المظهرين يرتبط بشكل نموذجي بلاغي.

عادة ما يتصل (المظهر الاختياري) بالاستعارة، و هي إحلال كلمة محل أخرى لأداء نفس المعنى، و إن لم يكن لهما نفس القيمة، و (المظهر التوفيقي) يقابل المجاز المرسل و الكناية حيث ينتقل المعنى من رمز إلى آخر، و من هنا فإن المظهر الاختياري للغة الاستعارية هو محور الإبداع الشعري، بينما المظهر التوافقي السياقي هو محور الأساس الجمالي لفن القصة، و على هذا فإن العلاقات السياقية في علم اللغة تقابلها (علاقات الحضور) في الأدب، كما أن العلاقات الخلافية أو الاستبدالية تقابل (علاقات الغياب)[1]، و مما يلاحظه "محمد عزام" على هذا التقسيم أنه لا يمكن أن يكون مطلقا (إذ إن هناك عناصر غائبة في النصوص و لكنها حاضرة في ذاكرة الشعراء في فترة معينة لدرجة أنه يمكن اعتبارها عناصر حاضرة، و على العكس من ذلك فقد نجد في كتاب ما بعض الأجزاء التي تبعد عن البعض الآخر لدرجة أنه يمكن اعتبار علاقتها من النوع الغائب)[2].

و في تصور المستويات المتداخلة بنائيا يعتمد كل مستوى ما قبله في كل يكشف عن ضرورة التحليل المنتظم للموضوع.

فالتحليل يمر بمستوى الرموز في العمل الأدبي و بالوحدات الدلالية الكبيرة التي تكونها و تحددها و بالموضوعات، ثم تعزز هذه المستويات بالمنهج البنيوي السيميولوجي.

و ترتب هذه المستويات في التحليل البنيوي كما يلي:

– المستوى الصوتي: حيث تدرس الأصوات و رمزيتها و تكوينها الموسيقي (من نبر و تنغيم و إيقاع).

– المستوى الصرفي: و تدرس فيه الوحدات الصرفية و وظيفتها في التكوينين اللغوي و الأدبي خاصة.

– المستوى المعجمي: و تدرس فيه الكلمات لمعرفة خصائصها الحسية و التجريدية و المستوى الأسلوبي لها.

– المستوى النحوي: لدراسة تأليف و تركيب الجمل و طرق تكوينها و خصائصها الدلالية و الجمالية.

– المستوى الدلالي: و يعنى بتحليل المعاني المباشرة و غير المباشرة و الصور المتصلة بالأنظمة الخارجية من حدود اللغة و التي ترتبط بعلوم النفس و الاجتماع و تمارس وظيفتها على درجات في الأدب.

---

[1] – صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 203-204.

[2] – محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 53.

المستوى الرمزي: الذي تقوم فيه المستويات السابقة بدور (الدال الجديد) الذي ينتج (مدلولا) جديدا يقود بدوره إلى المعنى الثاني أو ما يسمى (باللغة داخل اللغة)[1].

و لكل واحد من هذه المستويات قوانينه البنيوية الثابتة، مثل قواعد النحو و البلاغة و العروض و شبكات التداعي و قوانين الدلالة و منطق الصور و المواقف الإيديولوجية و الثقافية.

إن دراسة هذه المستويات و علاقاتها المتبادلة و توافقاتها و التداعي الحر فيما بينها هو الذي يحدد البنية الأدبية، و في تحليل النصوص الأدبية لا بد من مراعاة المحورين، الأفقي و الاستبدالي ففي (التقسيم الأفقي) للشعر مثلا لا بد من وضع هيكل منظم و توزيعه، و في النثر تبدأ الوحدة من الفقرة إلى الفصل حتى تشمل الكتاب كله، كما يمكن رصد الروابط النحوية التي تصل بين هذه الوحدات، و في تحليل (المستوى الاستبدالي) يعالج الجنس الأدبي و الاختيارات الفنية و الأسلوبية الأخرى، و اكتشاف قواعد البنى الدلالية التوليدية و الاطلاع على كيفية تجسيد الأفكار و القيم.

و مما يلاحظه "صلاح فضل" على هذا الترتيب اعتماده على التنظيم اللغوي المسبق بطريقة مباشرة توشك أن تكون تبسيطا منهجيا خطيرا يغري بالسذاجة المدرسية و يوحي للباحثين بوضع فراغات تقليدية و محاولة ملئها بتعسف مما يجعلهم يجافون روح المنهج البنيوي الذي يرفض الانتقال من التحليل الشكلي إلى الدلالة الموضوعية و يبدأ –كما ينصح بارت– بالتفجير الموضوعي أولا بحثا عن علم الأشكال و انبثاقاته الداخلية الحميمة[2].

و عندما يعالج الباحث "صلاح فضل" لغة الشعر يرى أنها (انحراف) عن الاستخدام العادي للغة، و هذا الانحراف يسميه "جان كوهن" (الانزياح)، و قد كان النقاد العرب قديما يسمونه (الاتساع)، و يقصد به الاستعارة و المجاز و هو من البلاغة التقليدية و الموضوع الحقيقي لدراسة الشعر، فالصورة الشعرية ليست حلية زائفة، و إنما هي لب و جوهر الشعر و بها تحدد الطاقة الشعرية الكامنة، و بنية الشعر تتولد من صوره و تحليل هذه الصور هو ما ورثه (علم الأسلوب) الحديث عن البلاغة، التي يرى بعض الباحثين أنها انتهت إلى العقم و الجمود فازدهرت على أنقاضها الأسلوبية، و تجاوزت الطابع الجزئي لمقولاتها و تعريفاتها إلى حيث أصبحت منهجا نقديا مستقلا[3].

ثم ينهي الباحث كتابه بفصل يعقده (لتشريح القصة) لدى أعلام النقد البنيوي "رولان بارث"، "تودوروف" و "شتراوس" و السيميائيين ...الخ.

---

[1] – صلاح فضل: المرجع نفسه، ص 214.

[2] – صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 215.

[3] – محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 55.

و يرى "فضل" أن الألسنية (علم اللغة) هي النموذج الذي يؤسس عليه النقد البنيوي تحليله للأدب، لأنه يمدنا بتصور حاسم عندما يقرر أن الأمر الجوهري هو النظام، أي أن الحكاية لا تنحل إلى مجرد مجموعة من الأقوال، بل لا بد من تصنيف هذه العناصر الكثيرة التي تدخل في تركيبها على أساس مبدأ (الوصف اللغوي)[1].

يرى الباحث أن "رولان بارث" قام بتحليل الجملة لغويا على مستويات مختلفة صوتية و صرفية و نحوية و سياقية، و لهذه المستويات مراتبها التي تحدد علاقاتها فيما بينها، لأنه لكل مستوى وحداته و علاقات مما يضطر الباحث إلى وصفه على حده على الرغم من أنه لا يمكن لأي من هذه المستويات أن ينتج بمفرده المعنى الأخير، فكل (وحدة) في مستوى ما تكتسب معناها عندما تندرج في مستوى أعلى.

فالوحدة الصوتية (أو الحرف) لا تعني لبسا في ذاتها ولكن عندما تدخل في تكوين كلمة و تنخرط في جملة يتولد فيها المعنى، و نظرية المستويات اللغوية هذه تميز بين نوعين من العلاقات، العلاقات التوزيعية التي تقع على مستوى واحد، و العلاقات التكاملية التي تقع على مستويات مختلفة و هذا يعني أن العلاقات التوزيعية لا تكفي لأداء المعنى بل هي بحاجة إلى انضمام العلاقات التكاملية.

أما النموذج التحليلي الثاني للسرد فيقدمه "تزفيتان تودوروف" و يعتمد فيه مفهوم (النحو) و يرى أنه لكي توصف حكاية ما ينبغي أن يُعدَّ ملخصا لها يوجز كل حدث في أقل عدد ممكن من الكلمات التي تتكون من مسند و مسند إليه أو من موضوع و محمول، و سيلاحظ إن الحد الأدنى لأي قصة يتمثل في الانتقال من حالة توازن إلى أخرى بطريقة ينجم عنها فقدان التوازن المبدئي، ثم لا تلبث أن تأتي قوة ثالثة في اتجاه معاكس لتعيد التوازن مرة أخرى.

و مما يلاحظ في القصة أن حالة التوازن الثانية قد تشبه الأولى لكنها تختلف عنها جذريا، و بهذا يكون نموذج الدورة القصصية مكونا من خمسة مواقف: التوازن– عملية التغيير– انعدام التوازن– عملية إعادته – التوازن الجديد، إلا أن هذه الدورة قد تنقطع في إحدى هذه النقاط و تعدّ حينئذ غير مكتملة، كما قد تطوى بعض هذه المواقف فتبدأ القصة بعملية التغيير مفترضة وجود حالة التوازن من قبل، و يمكن أن تضيف مراحل أخرى للدورة بمواقف مستقلة أو شبه مستقلة، بيد أن الهيكل الأساسي يشمل دائما هذا الموقف إما نصا و إما ضمنا، و على أية حال فإن هناك نوعين من أجزاء القول في القصة: النوع الذي يصف حالة ما من توازن أو عدمه، و النوع الذي يصف عملية الانتقال من حالة إلى أخرى، و يمكن مقارنة هذين النوعين من القول بنموذجين لغويين هما:الوصف و الفعل، فالأوصاف القصصية هي الأجزاء التي تصف حالات التوازن أو عدمه، أما الأفعال القصصية فهي التي تتناول الانتقال من حالة إلى أخرى.

---

[1] – صلاح فضل: المرجع نفسه، ص 269.

و يمضي هذا الناقد في مقارنته الطريفة قائلا إنه قد يعاب على (نحوه) خلوه من الأسماء، و يرد على هذا المأخذ على أساس أن الأسماء في واقع الأمر ليست سوى صفات مبسطة أو معقدة طبقا لكل حالة على حده[1].

وإذا كان كل نظام يتألف عادة من مجموعة من الوحدات فلا بد من تقسيم القصة إلى مجموعة من الأجزاء التي يمكن توزيعها على عدد محدد من الأنواع، أي أنه لا بد من الوصول إلى الوحدات القصصية الصغرى، و التحليل البنيوي لا يكتفي بتعريف الوحدات الصغرى و توزيعها، و إنما يرى أن المعنى هو معيار الوحدة و أن الخاصية الوظيفية لبعض أجزاء الحكاية هي التي تجعل منها وحدة، و لذلك تسمى (وحدات وظيفية).

و يعدّ كل من هذه الوحدات جزءا من القصة يدخل في عمليات التبادل و التناسب، و القصة تتألف من وظائف و لكن على صعيد مستويات مختلفة، فكل شيء فيها له معنى مهما بدا تافها و حتى الذي لا معنى له فإن معناه هو العبث و اللاجدوى[2].

وأما النموذج الثالث لتحليل السرد فهو (التحليل السيميائي) الذي يميز في تركيب القصة بين ثلاثة عناصر هي: الهيكل و الرسالة و الشفرة.

الهيكـل: هو لغة القصة و مجموع خصائصها البنيوية، و يشمل مستويين:

مستوى المقال باعتبار القصة مجموعة من الأقوال المكونة من جمل متتالية، و مستوى البنية المتمثل في بنية المضمون الذي تعبر عنه القصة، و التحليل البنيوي لا يقف في تحليل المقال على مجرد توالي العبارات، بل إنه يعتبرها (كلا ذا دلالة)، و مع أن المستوى المقالي للحكاية يمكن تصوره على أنه متوالية من الأقوال ذات وظائف إسنادية، إلا أنه يكشف لغويا عن مجموعة من عناصر السلوك اللغوي ذات الأهداف المحددة.

الرسالة: فهي المعنى الخاص لكل حكاية، و هو معنى يركز أيضا على نفس المستويين المقالي و البنيوي، فعلى المستوى المقالي تتوالى الأحداث التي تقتضي أبطالا يمكن وصف هذه الأحداث من خلال المراتب التي تنتظم هؤلاء الأبطال، إذ قد يكونون أفرادا أو جماعات فاعلين أو مفعولين أو معارضين معوقين أو مساعدين، و لكل منهم دلالته التي تتشابك مع دلالة الحدث في نسيج مقعد، و ينطلق الباحث من خلال المستوى البنيوي من أصغر وحدة دلالية، فيصف و ينظم مجموعات الوحدات الكبرى بكل علاقاتها التي تكون بنية المضمون.

الشفرة: فهي مجموعة القوانين الرمزية التي تحكم مدلول الرسالة، و هي تشمل جانبا شكليا في التحليل الأدبي و جانبا آخر إيديولوجيا يشير إلى المفاهيم الاجتماعية للدلالة الأدبية[3].

و هناك نموذج آخر للتحليل السيميائي للقصة عند "كلود بريمون"، يقوم على تقسيم القصة إلى قطاعين، قطاع التحليل الفني للوسائل التقنية، و قطاع (البحث عن القوانين) التي تحكم العام الروائي فكل قصة تتمثل في

---

[1] – صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 269-270-271.

[2] – محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 57.

[3]– صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 277-278.

قول يتضمن تتابعا لمجموعة من الأحداث البشرية المهمة التي تكون حدثا متكاملا متوحدا، فإذا انعدم هذا التتابع تلاشت القصة و تحولت إلى لوحة وصفية لا يربط بين عناصرها سوى مجرد التجاوز المكاني، أو أصبحت قولا استدلاليا يتضمن كل عنصر فيها العنصر الآخر، أو قول غنائي لو تجمعت عناصرها حول الاستثارة المجازية التصويرية، أما إذا افتقدت أحداثها خاصية التكامل و التوحد فإنها تصبح مجرد مجموعة من الوقائع المسلسلة التي لا تربطها ضرورة و لا يوحدها محور، و إذا خلت من إثارة الاهتمام البشري فلم يقم بها فاعلوه و لم تقع على مفعولين أو تتصل بمشروع إنساني فإنها عندئذ لا تكون قصة نظرا لخلوها من معنى.

و طبقا لهذا التصور، فإن الأحداث في القصة تتوزع تبعا لما تعود به من نفع أو ضرر على المشروع الإنساني في مجموعتين أساسيتين هما:



و تتوزع الأعمال في القصة طبقا لعلاقاتها بهذه العناصر، و تتحدد أنواع التتابع على أساسها، فهناك تتابع مستمر إذا استمرت الأحداث في دورات مكتملة

نفع ← عملية النفع ← و حدوث النفع، أو ضرر يخشى منه ← و قوع الضرر ← ضرر واقع.

و هناك تتابع بالقفز إذا تداخلت عوامل و قطعت هذه الدورات فلم تنتبه إلى نتائجها المرتقبة أو أدت إلى نتائج عكسية، و يضع النقاد لوحات كاملة لجميع هذه الاحتمالات، و يحددون على أساسها أنماط القصة المختلفة، و يبحثون مدى توازيها مع السلوك البشري، و ينسجون شبكة من العلاقات بين العناصر المختلفة ابتداء من أبسط الأشكال إلى أشدها تعقيدا.

و بهذا يضعون الإطار اللازم لدراسة سلوك الشخصيات في أبنية و هياكل و جداول محددة طبقا لإمكانات التوافق و التخالف التي تستجيب لعوامل الثقافة و العصر و الجنس الأدبي و بهذا يصلون للتحليل الفني إلى مداه، و يقيمون على أسس علمية كما من قوانين العالم الروائي، حيث يتضح أن تسلسل الأحداث فيها ليس اعتباطيا و لكنه يخضع لمنطق دقيق، فظهور مشروع ما يثير عقبة في طريقه و الخطر مثلا يستدعي المقاومة أو الهرب، و هكذا يمكن وضع الهياكل الأساسية و تحديد أماكنها، كما يمكن إرجاع حكاية كل قصة إلى مجموعة منها و قياسها كميا لشرح اختلافاتها الكيفية و النوعية بطريقة علمية سليمة[1].

[1]- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 278-279.

و أما (الراوي) فهو محور التساؤل: هل هو مؤلف القصة الذي يمسك القلم و يكتب؟ أم هو شخصياته التي يتحدث من خلالها ؟ و هل الشخصيات ينبغي أن تدرك كل شيء، أم ينبغي أن تقدم كل شخصية رؤيتها فحسب؟.

يتضح من هنا أن البنيويين قد ميزوا بين (راوي) القصة و مؤلفها و موضوع التحليل لديهم و (الشخصية) و ليس الواقع، و الشخصية عندهم مخلوق وهمي من ورق، و (الراوي) هو الذي يقدم الأوصاف و يجعل القارئ يرى الأحداث بعين هذه الشخصية دون الحاجة إلى أن يبرز على مسرح الأحداث[1].

لكن ما يجدر بالذكر في هذا المقام أن الباحث "صلاح فضل" عندما تحدث عن المحاولات التطبيقية البنيوية في النقد الغربي لم يخصص لها سوى ست صفحات من كتابه البالغ أكثر من ثلاثمائة صفحة، وحتى هذه الصفحات رغم قلتها إلا أنها جاءت مغلوطة، إذ مثّل لها بنازك الملائكة في كتابها (قضايا الشعر المعاصر)، و من المعروف أن "نازك الملائكة" لم تهتم بالبنيوية أو البنية وإنما اهتمت بـ (هيكل) القصيدة مقابل (مضمون) القصيدة، بينما البنيوية لا تؤمن بهذه الثنائية لأنها تقول بـ (البنية) الشاملة على بنى صغيرة وعلاقاتها، و بالوحدات الوظيفية و المستويات المتعددة.

يرى "محمد عزام" أن "صلاح فضل" انساق مع بعض الباحثين الذين يعنون بـ (الهيكلية) المنهج البنيوي، لكنه في إشارتيه التاليتين عن (الغزل العذري عند العرب) لـ"لطاهر لبيب"، و البنية القصصية في (رسالة الغفران) لـ"حسين الواد" أصاب و لكنه لم يف هاتين الدراستين حقهما من الشرح و التفصيل و التقييم حيث مر عليهما سريعا[2].

و مما ساء "صلاح فضل" من الدراسة الثانية أنها غير موفقة لأنها تهجم واضح على أعظم آثارنا الأدبية و هي رسالة الغفران لـ"المعري"، لأنها تكتفي ببعض المقولات السريعة المنثورة ثم تنشرها كالرذاذ على سطح العمل العملاق، فهي تفترض أولا أن رسالة الغفران قصة و دون هذا خرط القتاد كما يقول العرب، ثم تلتقط من أشكال بنية القصة أبسطها و أقربها إلى روح الأقصوصة و هو مبدأ "تودوروف" الذي يقضي بأن الحد الأدنى من هيكل القصة لابد أن يقوم بين نوعين من التوازن يتخللهما اضطراب و تخلخل، و يسمي "حسين الواد" هذا التوازن (هدوءا) و يتصور أنه خلو من الفعل و الأحداث، ثم يظن أن الاضطراب هو مجرد الحركة و وقوع أحداث ما، و يدلل على قيام هذا العنصر في رسالة الغفران بحركة ابن القارح و تنقله من مكان إلى آخر.

و يضيف "صلاح فضل" أن كل هذه التصورات متعجلة غير دقيقة لأن رسالة الغفران ليست أقصوصة ممطوطة إلى مئات الصفحات، و بدل أن يفرض عليها نموذجا بنيويا مبسطا كان ينبغي أن يستخلص نموذجها الخاص فهي أقرب إلى الطابع الملحمي منه إلى الشكل القصصي، إذ إنه يقوم على متابعة أعمال شخص واحد

[1] - المرجع نفسه، ص 288-289.

[2] - محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 59-60.

هو "ابن القارح"، و كل ما يريده من مشاهدة الجنة رهين بمرور "ابن القارح" عليها، إلا أنه ليس شخصية قصصية لخلوها من العمل النفسي و الوجودي و اكتفائها بالمنظور الخارجي المفارق[1].

و مما كان ينبغي للباحث حسب رأي "محمد عزام" أن يعرض هذه الدراسات العربية و يناقش تمثلها أو خروجها على الأصل البنيوي.

و مما لا شك فيه في ختام هذه الدراسة أن محاولة "صلاح فضل" كانت رائدة في مجال الدراسات النقدية المعاصرة، و على الخصوص في تلك المرحلة المبكرة من استقبال هذا المنهج الجديد مع مطلع السبعينيات من القرن العشرين، و على الرغم من محاولة الباحث الإحاطة بالنقد البنيوي فإن موضوعه بحاجة إلى تعمق أكثر، و بخاصة في اتجاهات النقد البنيوي التي لم يذكر عنها شيئا رغم تعددها (النقد البنيوي الشكلي- و التكويني و السيميائي...الخ) وتباينها، و لقد كان في معالجته لموضوع النقد البنيوي مشتتا و غير شامل، إذ جاء بجذاذات من التحليل البنيوي و دمج بها لغة الشعر! و تشريح القصة! و أجهز بمقولات "رتشاردز" و "نورثروب فراي" و غيرهما! ممن كانوا قد بشروا بالشكلانية و لا علاقة لهم بالبنيوية، و لو أنه عرف باتجاهات النقد البنيوي و بأعلام كل اتجاه و بنماذج تطبيقه من كل اتجاه لكان كتابه أوضح و أشمل و أكثر دقة علمية، و لكن عذره أنه جاء في مرحلة مبكرة لم تكن فيها هذه الاتجاهات قد توضحت تماما، و مع ذلك فإن ذلك لا يغض من قيمة ما قدمه الباحث من خلال هذا المنهج الوافد الجديد لأنه قد بذل جهدا طلائعيا مرموقا يحمد عليه، و لاسيما أنه جاء في مرحلة عزَّت فيها هذه التآليف النظرية لقلة مصادرها حتى في أصولها و لغاتها الأجنبية[2].

---

1 - صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 323.

2 - محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 52.

مناهج النقد المعاصر:

يعتقد القارئ أن الباحث "صلاح فضل" عندما اهتم بدراسة مناهج النقد المعاصر قد وضع يده على موضوع من أهم الموضوعات التي تواجه الباحث أو الناقد العربي، أو وضع يده على المشكلة الجوهرية التي تحتاج إلى اهتمام بالغ من جانب النقاد أو الباحثين، لأن التفاعل مع هذه المناهج لغويا و فكريا و ثقافيا يتماشى مع مرحلة الحداثة، التي تتميز بالانفعال الحاصل لدى الباحثين العرب من الفكر التقليدي التلقائي إلى الفكر الحديث العقلاني، لكن ترى ماذا تحمل هذه الدراسة إلى القارئ؟

حاول "فضل" أن يقدم للنقد و الأدب دراسة مستوفية للمناهج النقدية المعاصرة، تتضمن المنهج التاريخي و الاجتماعي و النفسي و البنيوي و التفكيكي، وهذا أمر بالغ الأهمية لأن مشكلة الباحثين في الأدب و الثقافة عموما هي في الحقيقة مشكلة منهجية، لأن الدراسات المترجمة عن المناهج النقدية و الأدبية أغلبها غامض و غير مفهوم، و حين يتناول هذه المسألة ناقد كبير ك"صلاح فضل" فلا بد أن يكون حديثه مهما و مفيدا للباحثين بعامة و الباحثين في الأدب بخاصة.

كان يمكن لدراسة "فضل" أن تعد أسبق الدراسات في هذا المضمار، لكن محاولة "سمير سعيد حجازي" قد سبقت محاولة "فضل" بحوالي خمسة عشر عاما، بعنوان (المناهج المعاصرة للدراسات الأدبية) و التي صدرت سنة 1983م، و التي أنجزها عقب عودته من دراسته في فرنسا عام 1979م.

أما دراسة "صلاح فضل" عن مناهج النقد المعاصر فقد ظهرت سنة 1997م، أراد "فضل" من خلال هذه الدراسة أن يلقي الضوء على مناهج النقد المعاصر، فقصد في ذلك إلى عرض المبادئ النظرية لاتجاهات النقد، و يبدو أنه ترك جانبا الحديث عن القواعد المنهجية لكل اتجاه تحت اسم مناهج النقد المعاصر، فلم يقصد منذ البداية الاقتصار إلى النظر في الحديث عن الخطوات المنهجية في كل منهج، و قد كان من أثر ذلك ما يلمحه القارئ من خلط واضح تجاوز الحديث عن المنهج، الأمر الذي يجعل القارئ يتساءل: إن كان فعلا أمام دراسة تتحدث عن الخطوات المنهجية لمعالجة الأدب في النقد المعاصر أو أمام دراسة نظرية تتحدث عن اتجاهات النقد المعاصر؟ و هذا مما قد يجعل ذهن القارئ يتشتت، فيقف حائرا أمام مسألة الحدود الفاصلة بين مبادئ اتجاهات النقد و بين مناهج النقد.

و لقد كان من الضروري على الباحث أن يحدد للقارئ إذا كان يريد الحديث عن اتجاهات النقد المعاصر، وهنا عليه أن يتحدث عن المبادئ والمفاهيم العامة لكل اتجاه نقدي، فإذا لم يرد الحديث عن هذا الأمر، و أراد الحديث عن مناهج النقد، فإنه حتما يخص بالذكر الخطوات العملية التي يتخذها الباحث في معالجة العمل الأدبي في ظل عدد من المفاهيم والمسلمات.

هذا الخلط لدى الباحث ظل يسيطر على دراسته الأمر الذي جعل المجالين عنده متشابهين، بحيث يمكن معرفة مناهج النقد المعاصر بمجرد معرفة مبادئ و اتجاهات النقد المعاصر[1].

إن الاتجاه نحو الخلط بين المبادئ النظرية و الخطوات الفعلية في النقد المعاصر هو الذي حدد لـ"صلاح فضل" أن يقيم دراسته على التقسيم التالي:

- مفهوم المنهج.
- المنهج التاريخي
- المنهج الاجتماعي.
- المنهج النفسي الأنثروبولوجي.
- المنهج البنيوي.
- الأسلوبية.
- السيميولوجيا.
- التفكيكية.
- القراءة والتأويل.
- علم النص.

تناول "فضل" في ضوء هذا التقسيم موضوعات المناهج النقدية المعاصرة، و للقارئ أن ينظر بشيء من التدقيق ماذا فعل الباحث عندما أراد أن يتحدث عن المنهج الاجتماعي دون الحديث عن باقي الموضوعات؟ و في ذلك مثال كاف للدلالة على خلطه و مفهومه للمنهج النقدي و مبادئ الاتجاه النقدي و قد جاءت خطواته في حديثه عن المنهج الاجتماعي على النحو التالي:

1- الحديث عن الاتجاه الاجتماعي و علاقته بالاتجاه التاريخي.
2- حديث عن إسهام نظرية الانعكاس في الاتجاه الاجتماعي.
3- حديث عن دور الماركسية في النقد الاجتماعي.
4- نشوء علم اجتماع الأدب في منتصف القرن العشرين.
5- تيار علم اجتماع الأدب التجريبي.
6- تيار علم الأدب عند "لوكاتش وغولدمان".
7- الحديث عن بعض مبادئ "غولدمان".
8- ذكر مراجع النقد الاجتماعي.

[1] – سمير سعيد حجازي : إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، ص 180-181.

و مما يلاحظ على هذه الخطوات أن "صلاح فضل"لم يحدد مكانا للخطوات المنهجية، بمعنى أنه لم يتحدث عن المنهج فمن أراد أن يحدد خصائص حديث الباحث عن المنهج الاجتماعي للأدب يرى أنه عرض للخطوات العامة لمبادئ هذا المضمار، و يبدو ذلك في مظاهر متعددة أهمها حديثه عن نشأة المنهج الاجتماعي في ظل المنهج التاريخي[1].

و ذلك نحو قوله: (يعدّ المنهج الاجتماعي من المناهج الأساسية في الدراسات الأدبية و النقدية، و قد انبثق هذا المنهج – تقريبا – في حضن المنهج التاريخي، و تولد عنه، و استقى منطلقاته الأولى منه...الخ[2]).

كما تحدث عن إسهام نظرية الانعكاس و حديثه عن دور الماركسية و الواقعية و نشأة علم اجتماع الأدب، و ذلك نحو قوله: (كانت الماركسية و الواقعية الغربية تعمل جنبا إلى جنب في تعميق الاتجاه إلى الاعتداد بالنقد الاجتماعي و بمنظور التلازم بين البنى الاجتماعية من ناحية، و الأعمال الأدبية من ناحية أخرى و قد أسهم في ذلك ازدهار علم الاجتماع بصفة عامة، و اتساعه بتنوعات متعددة كان من بينها علم نشأ قبل منتصف القرن العشرين أطلق عليه علم اجتماع الأدب[3]).

بالإضافة إلى مفاهيم وأسس "غولدمان" النظرية و التي سبق الحديث عنها في الفصل الأول من كتابه و هي باختصار مجموعة من المبادئ العميقة و المتشابكة، و النقطة الأولى في نظرية "غولدمان" أن الأعمال الأدبية لا تعبر عن الأفراد بقدر ما تعبر عن الوعي الطبقي للفئات والمجتمعات، بمعنى أن الأديب وإن كان فردا إلا أنه يختزل في إيذاعه ضمير الجماعة و رؤيتها، و النقطة الثانية أن الأعمال الأدبية ذاتها تمييز لأبنية دلالية كلية تختلف من عمل لآخر، و نقطة الاتصال بين البنية الدلالية و الوعي الجماعي هي أهم الحلقات لرؤية العالم عند "غولدمان"، و التي بفضلها تتم الرؤية بشكل صاف لكيفية تبلور العلاقة الخلاقة بين الأعمال الأدبية من ناحية، و الوقائع الاجتماعية و الخارجية من ناحية ثانية[4].

أما الحديث عن الخطوات المنهجية للنقد الاجتماعي أو لعلم اجتماع الأدب عند "غولدمان" مثلا فلا يجده القارئ يحتل مكانا في هذا المقام، و الفكرة التي جعلت "صلاح فضل" يهتم أكثر الاهتمام بالمبادئ النظرية لكل اتجاه نقدي هي التي توجه دراسته و تصبغها بصبغة معلوماتية وصفية، و هذا يعني أنه لم يتناول المسألة المنهجية مع أنه وعد بالحديث عنها، و في هذا السياق يضرب "سمير سعيد حجازي" مثالا واحدا من الحديث عن المنهج لعلم اجتماع الأدب عند "غولدمان" بشكل موجز، لكي يتضح للقارئ أن الحديث عن المبادئ النظرية لعلم اجتماع الأدب شيء و الخطوات المنهجية شيء آخر.

[1] – سمير سعيد حجازي : إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، ص 182.

[2] – صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص 44.

[3] – المرجع نفسه: ص 44- 47.

[4] – المرجع نفسه: ص 56-57-58.

بعد الحديث عن مفاهيم "غولدمان" في أعماله المختلفة (رؤية العالم- المعنى الذاتي- المعنى الموضوعي- البنيات الدالة ...الخ)، يأتي الحديث عن المنهج الذي ينهض على أساس أن يحقق الباحث خطوتين لا يمكن الفصل بينهما.

الخطوة الأولى: أن يحلل العمل الأدبي تحليلا بنائيا لاستخلاص البناء الخاص ذي الدلالة.

الخطوة الثانية: أن يحاول الباحث دمج هذه البنيات في بناء كلي واسع، و في هذا الصدد يقول "غولدمان" : (إن أهم الخطوات العلمية في تحليل العمل الأدبي هي محاولة دمج البنيات الخاصة ذات الدلالة في بنيات أكثر اتساعا، و هذه الخطوة يفترض فيها الإتيان و الغدو الدائم من الجزء إلى الكل و العكس)[1].

محصول الكلام إن الخطوة الأولى (تحديد البنيات الدالة) تعدّ دراسة تحليلية وصفية، و الثانية دراسة تفسيرية تضع البنيات الدالة في بنيات أوسع هو البناء الكلي للمجتمع، و تعتمد الخطوة الأولى منهج التحليل البنائي الذي ينطلق من النظم اللغوي للعمل بقصد الوصول إلى البنيات الدالة، التي يستخلصها الباحث من مجمل العلاقات الداخلية التي يحتويها العمل الأدبي، أما الخطوة الثانية فتتلخص في عملية فهم و تفسير العمل الأدبي، بمعنى توضيح علاقته بنظرة معينة للعالم أما ما يتصل بتفسيره فمعناه توضيح هذه النظرة المعينة للعالم عن طريق دمجها في البناء الكلي للمجتمع، و هذه الخطوات يمكن اختصارها فيما يلي:

أولا: يبدأ الباحث بتعيين البنيات الدالة في العمل الأدبي.

ثانيا: بعد ذلك يعين صلتها ببنيات فكرية معينة.

ثالثا: يبرز الصلة بين تلك البنيات الفكرية و فكر جماعة معينة.

هذا موجز الخطوط العامة للخطوات المنهجية لعلم اجتماع الأدب، و القصد منها إبراز الفارق بين الحديث عن المبادئ النظرية لعلم اجتماع الأدب و الحديث عن الخطوات المنهجية في هذا الميدان، و التي كان من المفيد أن يتحدث عنها "صلاح فضل"، و على هذا الأساس يمكن فهم أن الباحث قد خلط بين المبادئ النظرية و بين الخطوات المنهجية، و كذا الحديث عن باقي المناهج النقدية، و بعبارة دقيقة تحدث عن اتجاهات النقد و ليس عن مناهجه باعتبار أن المبادئ النظرية عنده هي نفسها الخطوات المنهجية.

و إذا تساءل القارئ كيف كانت هذه التسمية و ألفى الإجابة الشافية في فهم الباحث للمنهج الاجتماعي، فهو يتصوره مجرد عرض لمبادئه النظرية و الحديث عن تطور هذه المبادئ النظرية، و خلط بين الحديث عن الاتجاه و عن المنهج، و لما كان "صلاح فضل" لم ينتبه لتلك فقد سلك نحو تحقيق تصوره عن المنهج سبيلا أقرب ما يكون إلى سبيل عرض النظريات و الأداء التي تخص هذه النظريات.

و ما ينبغي توضيحه عن هذا التصور الخاطئ لمفهوم المنهج عند الباحث، هو اعتبار المنهج مجموعة من الآراء عن تطور المبادئ النظرية للنقد الاجتماعي، دون أن يعي أن الحديث عن المنهج معناه الحديث عن

---

[1] – سمير سعيد حجازي : إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، ص 183.

الخطوات أو طرق معالجة الأثر الأدبي وفق قواعد محددة، لأن الحديث عن الخطوات و طرق المعالجة خطوة أساسية في هذا المجال، و للقارئ أن يتساءل بعد ذلك، و ما قيمة الحديث عن كيف نشأ المنهج الاجتماعي في حضن المنهج التاريخي أو الحديث عن نظرية الانعكاس أو عن التيارات السائدة في هذا المضمار، و ما قيمة هذا كله في حدود الحديث عن المنهج ؟[1].

و على الرغم من هذه الهفوات الخاطفة فيما يخص المنهج الاجتماعي الذي أخذ كعينة للدراسة التطبيقية في الحقيقة لن يقزم من ضخامة هذا الجهد الكبير، و قد يقبل العذر للباحث في كثير من الأحيان، خصوصا و أنه ذكر في مقدمة كتابه بأن هذا العمل ما هو إلا ثمرة محاضرات كان قد ألقاها على طلبته، و أنها ما هي إلا نافذة يطل من خلالها الطالب على مناهج النقد المعاصر، و غالبا ما تكون العفوية السمة الأساسية في هذا المقام، فهو لم يتدخل لإعادة صياغتها و تنظيمها وفق الطريقة الأكاديمية فيما يخص توثيق النقول و تدقيق المرجعيات، و مما يحمد للباحث أنه كان سباقا للتعريف بمظاهر هذا الانفجار النقدي العظيم، و قد كان ملما بالجوانب الفكرية والتقنية للحركة النقدية عموما، و قد وفق في استخدام المصطلحات المناسبة بشيء من الشرح و التبسيط لإضاءة الفكرة بأيسر السبل.

و حسب رأي الباحث أنه وضع خارطة شاملة للمشهد النقدي في الثقافة العربية، وقدّم للقارئ دليلا يضيء له طريقه في تعميق معارفه و ضبط توجهه نحو الأفق المستقبلي.

[1]- المرجع نفسه : ص 183- 184.

عبد الله محمد الغذامي و الخطيئة و التكفير:

ظهر "عبد الله محمد الغذامي" على الساحة النقدية في الوطن العربي مع منتصف الثمانينيات بكتابه الأول (الخطيئة و التكفير) عام 1985م فأحدث ضجة كبرى في صفوف النقاد العرب، لأنه تبنى فيه أحدث منهجين نقديين آنذاك و هما: البنيوية و التشريحية أو (التفكيكية) و كتابه هذا في قسمين:

تناول في القسم الأول نظرية البيان الشعرية، و مفاتيح النص (البنيوية و السيميولوجية و التشريحية) و فارس النص "رولان بارث" و نظرية القراءة، و في القسم الثاني درس شعر الشاعر السعودي المعاصر "حمزة شحاتة" (1909م – 1972م).

في نظرية البيان الشعرية يعتمد الباحث المنهج البنيوي و يرى أن خير وسيلة للنظر في حركة النص الأدبي هي الانطلاق من مصدره اللغوي كما يشخصها "جاكبسون" في نظرية الاتصال و عناصرها الستة التي تغطي وظائف اللغة كافة بما فيها هيمنة الوظيفة الأدبية، فالقول عادة ما يحدث من مرسل يرسل رسالة إلى مرسل إليه.

و لكي يكون ذلك عمليا يحتاج إلى ثلاثة أشياء هي السياق و الشفرة و وسيلة الاتصال، و كل قول مهما كان نوعه إنما يدور في هذه المدارات الستة، و اختلاف الأقوال في طبيعتها و في جنسها إنما يكون في تركيزها على عنصر من هذه العناصر أكثر من سواه، و الذي يهم من هذه العناصر و وظائفها هي الوظيفة الأدبية التي هي تَحوّل فني يحدث للقول بنقله من الاستعمال النفعي إلى الأثر الجمالي، فالرسالة كقول لغوي تتجه من باعثها إلى متلقيها و غايتها نقل الفكرة، فإذا ما فهمها المتلقي انتهى دورها، أما في حالة القول الأدبي فإن الرسالة (تنحرف) عن خطها، بحيث لا يصبح المرسل باثا و المرسل إليه متلقيا و إنما يتحول الاثنان إلى فارسين متنافسين على مضمار واحد يضمهما هو النص، و يتحول القول اللغوي من رسالة إلى نص و لا يعود هدف الرسالة نقل الأفكار أو المعاني و إنما تصبح الرسالة غاية في ذاتها، و هذا التوجه يتعقد في أطوار تكونه فيجلب إليه عناصر أخرى مهمة مثل السياق و الشفرة.

يعدّ السياق الطاقة المرجعية التي يجري القول من فوقها و يمثل خلفية للرسالة تمكن المتلقي من تفسير المقولة و فهمها، فهو الرصيد الحضاري للقول و مادة تغذيته بوقود حياته و بقائه.

و أما الشفرة فهي اللغة الخاصة بالسياق و الأسلوب الخاص بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص، و للشفرة خاصية إبداعية فريدة هي قابلة للتجديد و التغيير و التحول حتى و إن ظلت داخل سياقها، و يستطيع كل جيل أن يبدع شفرته المميزة بل يحق لكل مبدع أن يبتكر شفرته التي تحمل خصائصه المميزة إلى جانب خصائص شفرة السياق الخاصة بالجنس الأدبي الذي أبدع فيه، و هذه الحالة متميزة لا تحققها إلا القلة المبدعة، و هكذا فإن الشفرة مهمة جدا في ابتكار النص و حمايته من الذوبان في السياق لأنها خصوصية النص و روح تميزه[1].

[1] – عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية، "قراءة نقدية لنموذج معاصر"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، 2006م. ص من 8 إلى 12.

ثم يستمر الباحث في الأخذ من أفكار و آراء "رولان بارث" الذي يؤكد على السياق كضرورة فنية لإحداث فعالية الكتابة، و الكتابة لا تحدث بشكل معزول أو فردي و إنما تحتاج إلى تفاعل لا يحصى من النصوص المخزونة داخل المبدع.

و يتمخّض عن هذه النصوص جنين ينشأ في ذهن الكاتب فيتولد عنه العمل الإبداعي، الذي هو (النص) و هذا التفاعل بين النصوص في توارثها و تداخلها هو ما يسميه رواد المدرسة التفكيكية (تداخل النصوص) أو التناص[1].

فالشاعر عندما يكتب قصيدته يضع نفسه في مواجهة كل سالفيه من الشعراء، فيستمد منهم كمخزون ثقافي و من إبداعه الذاتي، و لذا قال "رولان بارث": (إن الطلائعية ليست سوى شكل مطور للماضي و اليوم انبثاق من الأمس[2])، و على هذا الأساس فإن "المتنبي" مخبوء في "شوقي"، و "أبو تمام" مخبوء في "السياب"، و "عمر بن أبي ربيعة" في "نزار قباني".

و الميزة الأكثر ايجابية للباحث هي تشربه للمفهومات الغربية، و استيعابه للمفاهيم التراثية و محاولته الجمع بينهما، ففي نظرية البيان الشعرية عرف بنظرية الاتصال الغربية و ب (النص) في المنهج البنيوي ثم أخذ يتلمس مقولات البيان في التراث العربي عند "الجاحظ" في (البيان و التبيين)، و عند "عبد القاهر" في (نظرية النظم)، و عند "حازم القرطاجني" في (نظرية التخييل)، و قد وجد أن "حازما" تحدث عن نظرية الشعر و عن القول الشعري دون أن يقصد بهما الشعر أو النظم و ربط بين الشعرية و التراث.

ثم تحدث الباحث عن مفهوم (الشعرية) في النقد الغربي المعاصر عند "جاكبسون" و "تودوروف" و "بارث" و "دريدا" وغيرهم، فقد رأى "جاكبسون" أن الموضوع الرئيس للشاعرية هو تمايز الفن اللغوي و اختلافه عن غيره من الفنون الأخرى، و هذا ما يجعل الشاعرية مؤهلة لمواضيع الصدارة في الدراسات الأدبية، و هي تبحث في إشكاليات البناء اللغوي و لكنها لا تقف عند حد ما هو حاضر و ظاهر من هذا البناء في النص الأدبي، و إنما تتجاوزه إلى سبر ما هو خفي و ضمني، و لذلك فإن كثيرا من الخصائص الشاعرية لا يقتصر انتماؤها على علم اللغة، و إنما إلى مجمل نظرية الإشارات أي علم السيميولوجيا العام[3].

و الشاعرية تنبع من اللغة لتصف هذه اللغة، فهي: لغة عن اللغة تحتوي اللغة و ما وراء اللغة، مما تحدثه الإشارات من موحيات لا تظهر في الكلمات و لكنها تختبئ في مساربها، و هذا تمييز للشاعرية عن اللغة العادية، أما "تودوروف" فيحدد مجالات الشاعرية في ثلاثة و هي:

1- تأسيس نظرية ضمنية للأدب.
2- تحليل أساليب النصوص.

---

[1] – محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الأدبية، ص 115.
[2] – عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة و التكفير، ص 12.
[3] – المرجع نفسه: ص 12-17-18.

3- استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي.

و هكذا فإن الشاعرية هي الكليات النظرية للأدب و هي نابعة من الأدب نفسه، و هادفة إلى تأسيس مساره و هي تناول تجريدي للأدب مثلما هي تحليل داخلي له.

على الرغم من أن النص يتضمن عناصر عديدة لعل أهمها الشعرية، و قد توجد في نصوص غير أدبية، فهو يوظف الشاعرية في داخله ليفجر طاقات الإشارات اللغوية فيه، فتتعمق ثنائيات الإشارات و تتحرك من داخله، لتقيم لنفسها مجالا تعزز فيه مخزونها، الذي يمكنها من إحداث أثر انعكاسي يؤسس للنص بنية داخلية تملك مقومات التفاعل الدائم من حيث هي بنية شمولية مؤهلة للتحول فيما بينهما، لتوليد ما لا يحصى من الأنظمة الشاعرية فيها حسب قدرة القارئ على التلقي.

و عندئذ تتحول (الكلمة) إلى إشارة لا لتدل على معنى، و إنما لتثير في الذهن إشارات أخرى، و تجلب إلى داخلها صورا لا يمكن حصرها، و هذا ما أسماه "حازم القرطاجني" بـ (التخييل) حيث ركّز على ما يحدثه النص من أثر إشاري في ذهن المتلقي، ينتج عنه أن تقوم في الذهن صور ينفعل لتخيلها تتبعها صور أخرى يحدثها الانفعال اللاشعوري من جهة الانبساط أو الانقباض، و في إطلاق الكلمة كإشارة حرة من قيد المعنى لتكون تخييلا يحدث أثرا انفعاليا يثير في الذهن صورا تنطلق فيها المخيلة مرة كحرية الإشارة، و هكذا فإن الشاعرية ليست إضافات تجميلية للخطاب بزينة بلاغية و لكنها إعادة تقييم كاملة للخطاب و لكل عناصره، فهي انتهاك لقوانين العادة تنتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاسا للعالم أو تعبيرا عنه أو موقفا منه، إلى أن تكون هي نفسها عالما آخر ربما بديلا عن العالم إنها سحر البيان و ما السحر إلا تحويل للواقع و انتهاك له[1].

ثم ينتقل الباحث إلى (مفاتيح النص) حيث يعرّف بثلاثة مناهج نقدية دفعة واحدة، هي (البنيوية، و السيميائية و التشريحية) و كأنه يريد أن يسوغ لنفسه منها منهجا جامعا لهذه المناهج الثلاثة، أو لعله لم يميز بينها كمناهج نقدية مستقلة عن بعضها في ذلك الوقت المبكر من تلقيه لها، حيث كانت الحدود بينها غائمة ولم تكن مستقلة عن بعضها بعض، لذا فقد كان يقتبس في آن واحد من "جاكبسون" اللغوي، و من "رولان بارت" البنيوي، و من "غريماس" السيميائي، و من "ليتش" التشريحي في معالجتهم لتعريف النص على الرغم من اختلاف مناهجهم النقدية.

لا شك أن المناهج النقدية المعتمدة على العلوم المساعدة من تاريخ، و علم نفس، و علم اجتماع، و حتى الانثروبولوجيا قد أنجبت مناهج نقدية حداثية كانت فتحا جديدا في زمنها وكلها تجعل من لغة النص منطلقا نقديا[2].

فالبنيوية هي مد مباشر من الألسنة، و يقف "فرديناند دوسوسير" على صدارة هذا التوجه النقدي منذ أن عرف اللغة بأنها نظام من الإشارات أي عبارة عن أصوات تصدر عن الإنسان، و لا تكون ذات قيمة إلا إذا

[1] – عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة و التكفير ص من 22 إلى 28.

[2] – محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الأدبية، ص 117- 118.

كان صدورها للتعبير عن فكرة ما، و على الرغم من أن "دوسوسير" قد توصّل إلى أن الإشارة ذات طبيعة اعتباطية، فإن معرفتها لا تتم من خلال خصائصها الأساسية، و إنما من خلال تمايزها باختلافها عن سواها من الإشارات فكلمة (ضلالة) مثلا ذات معنى لا لشيء في ذاتها و إنما لوجود (الهداية) فبضدها تتوضح الأشياء و هذا ما جعل "دوسوسير" يرى أن اللغة (نظاما من الاختلافات).

من هذا التصور اللساني انطلقت البنيوية، حيث طبق الانثروبولوجي الفرنسي "كلود ليفي شتراوس" هذا المنهج على الانثروبولوجيا في دراسته البنيوية للأساطير الهندية الأمريكية ثم جاء "جان بياجيه" فطبقها على علم النفس حيث ميّز البنية من خلال خصائص لها هي الشمولية و التحول و التحكم الذاتي[1].

و لمفهوم (العلاقة) أهمية كبرى في المنهج البنيوي تضاهي أهمية مفهوم (الصوتيم)[*] كأصغر وحدة في النص الأدبي، و تشترك العلاقة و الصوتيم في رسم ملامح المنهج البنيوي و هما يتأسسان معا من مبدأ (الاختلاف) الذي يميز الوحدة و يوجد وظيفتها و على هذا الأساس فإن العلاقات نوعان:

علاقات داخل الوحدة و علاقات خارجها، و التي من الداخل نوعان أيضا: علاقات التأليف و علاقات الاختيار أما علاقات التأليف فتعتمد التجاور بين الوحدات، حيث تكون صلة تآلف تبادلية أو صلة تنافر مما يجعل التأليف ممكنا أو غير ممكن، مثل (جاء) هي على صلة تآلف تبادلية مع (الرجل) مما يمكن من التأليف بينهما فيقال جاء الرجل و لكن كلمة جاء تتنافر مع فعل آخر مثل (غاب) فلا يمكن التأليف بينهما في مثل جاء غاب، و لهذا فإن الكلمة تؤسس وظيفتها بعلاقات بمجاوراتها مما سبقها و ما لحقها من كلمات.

و أما (علاقات الاختيار) فهي علاقات (غياب) بخلاف (علاقات التأليف) التي هي علاقات (حضور) في الجملة من هنا كانت علاقات الاختيار ذات طبيعة ايجابية تقوم على إمكان الاستبدال على محور (عمودي).

فكل كلمة في أية جملة هي (اختيار) حدث من سلسلة عمودية من الكلمات التي يصح أن تحل محلها، إما لتشابه صوتي بينهما أو لتشابه المعنى، أو للتشابه النحوي، و هذه علاقات مخزونة في ذاكرة اللغة، و تتداخل مع الكلمة في حالة الإبداع و في حالة التلقي، تختلف الكلمات في طاقتها المخزونة في ذاكرة الجماعة، فيلجأ المبدع إلى هذا المخزون ليستثمره في إغناء إبداعه و شحنه بدفق إيحائي، كما فعل "صلاح عبد الصبور" مثلا في اتخاذه (ليلى و المجنون) عنوانا لإحدى مسرحياته الشعرية، اعتمادا على ما تحمله هذه الجملة من علاقات اختيار غنية يجلب رصيدا شعريا ثرا في ذاكرة الجماعة، من هنا يمكن رؤية أهمية العلاقات في التحليل البنيوي الذي يسعى إلى وصف العمل الأدبي من خلال الرصيد الإحصائي للخصائص اللغوية في النص الأدبي عبر تحليل نقدي يتحرك من أربع منطلقات يحددها "ليتش" في ما يلي:

1- تسعى البنيوية إلى استكشاف البنى الداخلية اللاشعورية للظاهرة.

[1]- عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة و التكفير، ص 31-32- 33.

[*]- الصوتيم: تعريب للمصطلح الصوتي (فونيم) و في اللغة العربية خمسة و ثلاثون صوتيما منها تسعة وعشرون ساكنة و هي ما تعرف بحروف الأبجدية ومعها ست حركات هي الصوتيمات المتحركة. عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة و التكفير، ص 35.

2- تعالج البنيوية العناصر بناء على (علاقات) و ليس على أنها وحدات مستقلة.

3- تركز البنيوية دائما على (الأنساق) أو الأنظمة.

4- تسعى البنيوية إلى إقامة قواعد عامة عن طريق الاستنتاج أو الاستقراء.

أما فيما يخص عرض "الغذامي" للسيميولوجيا فهو يعترف منذ البداية بحيرته في تبني مصطلح لها بعد أن رأى اضطراب المصطلح عند المترجمين العرب، كما يعترف بما يخامر هذه العلم من ضبابية بسبب اتساعه وشموله مما يجعله يتداخل مع علوم كثيرة أهمها الألسنية.

و رائدا هذا العلم هما: الفيلسوف الأمريكي "بيرس" (1839م- 1914م) و العالم الألسني "فرديناند دوسوسير" (1857م-1913م)، و إذا كان الأول قد تناول السيميولوجيا من وجهة نظر فلسفية، فإن الثاني فقد تناولها من وجهة نظر لغوية فقال: (اللغة نظام من الإشارات التي يعبر بها عن الأفكار، و لذا فإنها تشبه نظام الكتابة و أبجدية الصم و البكم، و الطقوس الرمزية، و مظاهر الأدب، و الإشارات العسكرية ... الخ و لكن اللغة هي أشدهن أهمية[1]).

و بعد هذا التعريف يطلق "دوسوسير" مقولته التي صارت علامة على مولد السيميولوجيا، حيث يقول: (إن علما يدرس حركة الإشارات في المجتمع لهو علم قابل للتصور، و سيكون هذا العلم جزءا من علم النفس الاجتماعي، و بالتالي من علم النفس العام و سأدعو هذا العلم سيميولوجيا من المصدر الإغريقي Semion /Sign و هذا العلم سيوضح مكونات الإشارات و القوانين التي تحكمها، و لأن العلم لم يوجد بعد فإنه لن يمكن لأحد أن يقول ماذا سيكون هذا العلم ؟ لكنه علم يملك الحق في أن يكون و مكانه معد سلفا، و الألسنية ليست إلا جزءا من علم السيميولوجيا العام، و القوانين التي تكتشفها السيميولوجيا ستكون قابلة للتطبيق في الألسنية[2]).

تلك كانت إرهاصات "دوسوسير" في مطلع القرن العشرين و نشرت في كتاب ضم محاضراته في الألسنية، نشره تلاميذه بعد وفاته بثلاث سنوات (1916م) و منذ ذلك الحين و السيميولوجيا تسير جنبا إلى جنب مع الألسنية حتى ليصعب فصلهما عن بعض[3].

و تركز السيميولوجيا على ثلاثة عناصر هي:

1- العلامة (Index) والعلاقة بين الدال و المدلول فيها سببية فالدخان مثلا علامة على النار والطرق على الباب علامة على وجود شخص بالباب.

2- المثل (الإيقونة) (Icon) و العلاقة فيه تقوم على التشابه فالرسم هو شبيه المرسوم والتمثال هو شبيه المنحوت.

---

1 – عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة و التكفير، ص 45.

2 – المرجع نفسه: ص 45-46.

3 – المرجع نفسه: ص من 38 إلى 46.

3- الإشارة (الرمز) (Sign) أو الرمز في لغة "بيرس" و "دوسوسير" و العلاقة فيها اعتباطية[1].

و الإشارة تتكون من دال و هو الصورة الصوتية و مدلول، و هو التصور الذهني لذلك الدال و مما يحسب للباحث في هذا المقام الاستعانة بأبي حامد الغزالي لإثراء فكرة العلاقة بين الدال و المدلول، التي تتحرك عنده على أربعة محاور هي:

1- الوجود العيني.
2- الوجود الذهني.
3- الوجود اللفظي.
4- الوجود الكتابي.

فالشيء له وجوده العيني كالشجرة نابتة في الأرض، ثم يكون لها وجود ذهني و هو أن ينشأ لها في الذهن صورة، و يأتي الوجود اللفظي ثم الكتابي و هو كلمة (ش.ج.ر.ة) و مما يعزى من فضل لـ"الغزالي" شرحه لحركة الإشارة دون أن يسميها حيث سبق عصر علم السيميولوجيا بقرون و لم يأت هذا العلم بشرح أكثر من هذا الذي جاء به "أبو حامد".

أما السيميولوجيون الرواد مثل "رولان بارث" و "لاكان" و غيرهما فقد رفضوا فكرة وجود ارتباط ثابت بين الدال و المدلول، و قالوا إن الإشارات (تعوم) سابحة لتغري المدلولات و تصبح دوالا تجلب مدلولات أخرى، و هذا ما حرر الكلمة لتكون (إشارة حرة) تمثل حالة حضور في حين يمثل المدلول حالة (غياب) لأنه يعتمد ذهن المتلقي في استحضاره و هذه العلاقة بين الدال و المدلول تسمى الدلالة، و بما أن الصلة تقوم بين حاضر الدال و غائب المدلول أو الصورة الذهنية فإن المدلول يصبح عالة على الدال و وجوده يعتمد كليا وجود الدال، و من الممكن أن يتصور كلمة بلا معنى أي بلا متصور ذهني و لكنه يستحيل أن يتصور مدلولا بلا دال.

إن مفهوم الاعتباطية و ما ينتج عنه من إطلاق قيد الإشارة هي أخطر ما قدمته السيميولوجيا و قد تأسس عنه مبدأ القراءة السيميولوجية للنص و التي تقوم على إطلاق الإشارات كدوال حرة لا تقيدها حدود المعاني المعجمية، و يصير للنص فعالية قرائية إبداعية تعتمد الطاقة التخيلية للإشارة في تلاقي بواعثها مع بواعث ذهن المتلقي و يصير القارئ المدرب هو صانع للنص.

و يقترح "شولز" في كتابه السيميولوجيا شرطين هما:

1- لكي يقرأ النص لا بد من معرفة تقاليد الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه.
2- لا بد أن تكون لدى المتلقي مهارات نظامية تمكنه من جلب العناصر الغائبة، و لا بد من معرفة سياق النص فالقارئ مطالب بأن يحسن قراءة باطن النص كما يقرأ ظاهره ليتمكن من تخيله و من ثم تفسيره سيميولوجيا، و بذلك تصبح القراءة عملا إبداعيا كإنشاء النص و هذه هي فعالية القراءة الصحيحة[2].

[1] – المرجع نفسه: ص 46.

[2]- عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة و التكفير، ص من 46 إلى 51.

و في عرض الباحث "عبد الله الغذامي" للتشريحية de constructive اختار الباحث أيضا في تعريبها بين (التحليلية) و (النقيضة) و التفكيكية و التشريحية التي آثرها، ثم انطلق من (اعتباطية) الإشارة كونها حرة التوجه نحو المدلول، و من ثم قدرتها على تغيير ذلك المدلول و استبداله، و قد جاء "رولان بارث" و صور مسارين للنقد الأدبي: أحدهما يطلق عليه (الدال) إلى أقصى ما يمكن أن يذهب إليه، حيث تتسنم الإشارة ظهر حالة من (اليوتوبيا) حرة تتحرك خارج القوى التاريخية و الجدليات الثقافية، و بذلك تتحول القراءة إلى انعتاق ذاتي للقارئ و كأنها حالة هوس، و يقوم هذا المسار إلى إلغاء المدلول و يرى بأنه سبيل المستقبل النقدي.

و المسار الثاني للنقد يأخذ نفسه بتحليقات المعاني و إشكاليات التفسير، دون أن يتجاوز الإمكانات الدلالية و خلفياتها، و من ثم فإن المجتمعات محاصرة بمعترك المعاني، و لذلك فإن إزاحة النقد التقليدي لا تتم إلا في المعنى و ليس خارجه لأن سلطان قواعد الاتصال هي التي تقرر فعاليتها، و لكي يكون النقد فعالا لا بد أن تتحرك ضمن حدود المعاني و بذلك يفتح "رولان بارث" أبواب السيميولوجيا، لتقود النقد إلى مسارات جديدة يأخذ بمبادئ الألسنية في فتح آفاق النص الأدبي، و يكون دور القارئ هو تفسير الإشارات أو البحث عن (نواة) أو دال رئيس مخزون في اللاشعور يمثل حالة الصفر أو اللامعنى و هذا قمة انعتاق الدال.

أما "دريدا" فينطلق من الأرضية نفسها لكنه يقلب المعادلة قلبا تاما، و يرفع علم النقد التشريحي الذي اشتعل أواره في مجلة (تل كل) (Tel quell) الفرنسية، ثم دخل "دريدا" أمريكا عبر قنوات جامعة (بيل)، حيث صار أستاذا فيها مع مطلع السبعينيات و قد التف حوله نقاد جامعة بيل، و الواقع أن انطلاق "دريدا" عام 1967م مع صدور كتابه (الغراماتولوجيا) Grammatology أو علم الكتابة، الذي حاول فيه نقض الفكر الفلسفي و اللغوي وجد الكاتب أنه ينقض نفسه بنفسه من خلال كتاباته، و كبديل للمنقوض فقد دعا "دريدا" إلى ما سماه علم الكتابة أو النحوية و إحلاله محل السيميولوجيا قائلا: (سأدعوه بعلم النحوية (...) و لأن هذا العلم لم يوجد بعد فإنه لن يمكن لأحد أن يقول ماذا سيكون هذا العلم لكنه علم يملك الحق في أن يكون و مكانه معد سلفا و الألسنية ليست إلا جزءا من ذلك العلم العام[1]).

و فكرة النحوية تذكر بالإمام "عبد القاهر الجرجاني" و دعوته إلى النظم الذي يعني تضافر بلاغيات الجملة مع نحوها لتأسيس جماليتها بعيدا عن قيد المدلولات.

و أهم ما يجد القارئ عند "دريدا" مفهوم (الأثر) و هو يدخل إلى علم الأدب أهمية كبرى كقاعدة للفهم النقدي، لأن الأثر هو القيمة الجمالية التي تجري ورادها كل النصوص و يتصيدها كل قراء الأدب، و كأنما هو (سحر البيان) لأنه التشكيل الناتج عن الكتابة و يتم ذلك عندما تتصدر الإشارة الجملة و تبرز القيمة الشاعرية للنص و يقوم النص بتصدر الظاهرة اللغوية، فتتحول الكتابة لتصبح هي القيمة الأولى و تتجاوز حالتها القديمة في كونها حدثا ثانويا يأتي بعد النطق و ليس له من وظيفة إلا أن يدل على النطق

[1] – عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة و التكفير، ص 52- 53- 54.

و يحيل إليه و الكتابة تتجاوز هذه الحالة لتلغي النطق و تحل محله، و بذلك تدخل الكتابة في محاورة مع اللغة فتظهر سابقة على اللغة و متجاوزة لها و من ثم فهي تستوعب اللغة و تأتي خليفة لها بدلا من كونها إفصاحا ثانويا متأخرا، و حسب "دريدا" فإن الكتابة نوعان:

أولا: كتابة تتكئ على (التمركز المنطقي) و هي الأبجدية الخطية، و هدفها توصيل الكلمة المنطوقة.

ثانيا: كتابة تعتمد (النحوية) و هي كتابة ما بعد البنيوية و هي التي تؤسس العملية الأولية التي تنتج اللغة، و هكذا قدم "دريدا" (الأثر) بديلا عن (الإشارة) عند "دوسوسير" و قدم الكتابة كإحدى تجليات الأثر و ليست الأثر نفسه، ذلك أن الأثر الخالص لا وجود له و هدف التحليل التشريحي هو تصدر الأثر في الكتابة و خلالها.

و تأتي النحوية كعلم جديد للكتابة لترفض إنزال الكتابة إلى صف ثانوي مستبعد من اللغة المنطوقة، فهي لا تخضع الكتابة للمخاطبة و إنما تفحصها و تحللها قبل الخطاب و فيه أي في النصوص، كما جاء "دريدا" ب: (التناص) أو (التكرارية) فألغى بذلك الحدود بين نص و آخر، و يقوم التناص عنده على الاقتباس و تداخل النصوص، لأن النص عرضة للنقل إلى سياق آخر في زمن آخر، و كل نص أدبي هو خلاصة تأليف عدد من الكلمات التي هي سابقة للنص في الوجود، كما أنها قابلة للانتقال إلى نص آخر و هي بذلك تحمل تاريخها القديم المكتسب و نتيجة لهذا فإن أي نص هو خلاصة لما يحصى من النصوص قبله.

و تتلاحم التكرارية مع الأثر كقوى خفية للنص و من خلال قصيدة واحدة تقرأ مئات القصائد، فقد يجد فيها القارئ ما لا يجد من سياقات تحصرها الإشارات المكررة، و هذه نظرة جديدة كما يرى "الغذامي" قد يصحح بها ما كان الأقدمون يسمونه ب:(السرقات) فالطبيعي هو أن صانعي النصوص أنفسهم ليسوا سوى نتاج ثقافي لسياقات الموروث الأدبي، و هم يكتبون من فيض المخزون الثقافي في ذاكرتهم و ذاكرة اللاوعي الجمعي لمجتمعاتهم.

بالإضافة إلى ذلك فقد جاء "دريدا" ب (القراءة التشريحية) الحرة لكنها نظامية و جادة، فيها يتوحد القديم و الجديد المبتكر من خلال مظهره السياق، حيث يكون التحول الذي هو إيحاء بموت و تبشير بحياة جديدة و بهذا يصبح النص رابطة ثقافية لأنه ينبثق من كل النصوص و يتضمن ما لا يحصى من النصوص، و العلاقة بينه و بين القارئ هي علاقة وجود لأن تفسير القارئ للنص هو ما يمنح النص خاصيته الفنية، و التفسير ليس شيئا خارجيا و إنما هو ينبع من داخل النص، و لهذا قال "دي مان" أحد أعلام التشريحية: (يعتمد التفسير اعتمادا مطلقا على النص كما أن النص يعتمد اعتمادا مطلقا على التفسير[1]) و هذا يبعد عن النص كل ما هو أجنبي عنده كالسيرة الذاتية لمؤلفه و تاريخ عصره و نية الكاتب.

[1] – عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة و التكفير، ص 59.

و إذا كانت هذه هي صفات القراءة القديمة، فإن القراءة التشريحية تسعى إلى اكتشاف ما لا يلحظه الكاتب من مداخلات بين ما هيمن عليه من أنماط لغته و ما لم يسيطر عليه من هذه الأنماط، وكل قراءة تشريحية معرضة أيضا و مفتوحة للتشريح و لا يمكن أن تكون قراءة نهائية.

و تعتمد القراءة التشريحية بلاغيات النص لتنفذ منها إلى منطقياته فتنقضها، و بذا يقضي القارئ على (التمركز المنطقي) في النص كما يهدف "دريدا" و لكن الغرض ليس الهدم و لكنه إعادة البناء[1].

و بما أن النص وجود مبهم لا يتحقق إلا بالقارئ فإن أهمية القارئ تبرر خطورة القراءة كفعالية أساسية لوجود أدب ما وكتقرير مصير للنص الذي يعود مصيره حسب استقبال القارئ له.

و من الجلي أن هذه القراءة التشريحية تختلف عن أنواع القراءة التي عرضها "تودوروف" و المتمثلة في:

1- **القراءة الاسقاطية**: و هي القراءة التقليدية التي لا تركز على النص و إنما تمر من خلاله متجهة نحو الكاتب أو المجتمع، و هي تعامل النص و كأنه وثيقة لإثبات قضية تشخيصية أو اجتماعية أو تاريخية و القارئ فيها يؤدي دور المدعي العام الذي يحاول إثبات التهمة.

2- **قراءة الشرح**: و هي قراءة تلتزم بالنص و لكنها تأخذ منه ظاهر معناه فقط، و هي تعطي المعنى الظاهري حصانة يرتفع بها فوق الكلمات، و لهذا فإن شرح النص يكون بوضع كلمات بديلة لنفس المعاني أو يكون تكرارا ساذجا يجتر نفس الكلمات.

3- **القراءة الشاعرية**: و هي قراءة النص من خلال شفرته بناء على معطيات سياقه الفني، و النص هنا خلية حية تتحرك من داخلها مندفعة بقوة لتكسر الحواجز من النصوص، و لذلك فإن القراءة الشاعرية تسعى إلى كشف ما هو في باطن النص و تقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه الحاضر، و هذا يجعلها أقدر على تجلية حقائق التجربة الأدبية و على إثراء معطيات اللغة.

كما أن القراءة التشريحية قراءة "جاكبسون" و "شتراوس" لقصيدة "بودلير" (القطط)، هي قراءة أسلوبية بنيوية وصفية وقفت في شيء من الميكانيكية العقيمة لإغراقها في الوصف الأسلوبي الذي يقوم على رصد إحصائي شامل لكل أبنية النص النحوية و البلاغة وكل تركيباته اللغوية، مما جعلها مجرد بيانات إحصائية لما يتضمنه النص من التراكيب، إذ لم يترك الباحثان أي تركيب داخلي في القصيدة إلا و درساه، ولم يحاولا التمييز بين ما هو أثر فني و ما هو تركيب عادي.

و هذا ما جعل "ريفاتير" يتناول القصيدة نفسها بالتحليل ناقضا منهج "جاكبسون" و "شتراوس" ذا الرصد الأسلوبي، و مقدما منهجا نقديا بديلا سماه (نهج القارئ المثالي) عمد فيه إلى الاستجابة الذاتية التي تبدأ من القارئ و تنتهي بالنص، و بذلك يقدم "ريفاتير" الشعر على أنه استجابة من القارئ، و الكلمة الشعرية عنده هي الباعث لهذه الاستجابة، و لكن بعد أن يتناولها القارئ إلى النص و ليست من النص إلى القارئ،

---

[1] - عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة و التكفير، ص من 55 إلى 60.

و هذا أهم فارق بين قراءة "ريفاتير" و قراءة "جاكبسون"، إذ لم يقع "ريفاتير" في غلطة الرصد الميكانيكي لأنه أدرك أن القارئ لا يستجيب فعليا لكل أبنية القصيدة و لذلك فليس من الضروري رصد كل بنية شعرية فيها و أي بنية لا تحدث أثرا في القارئ فهي بنية غير مؤهلة للرصد، و لعل ما جاء به "بيتيت" (Pettit) هو الحل الأفضل إذ نادى بمبدأ التوازن الانعكاسي الذي يقوم على حتمية التوازن بين البنية و الذوق الجمالي، و لكي تكون البنية خاصية أسلوبية لا بد أن تكون انعكاسا للحس الحدسي الذي نشأ عند القارئ نتيجة استقباله لها[1].

إن فعالية القراءة تجعلها ذات سلطة على النص و تمنحها قيمة خطيرة و هذا قد يوقع في مشاكل تأتي من جرأة القراء على النصوص، و قد لا يكونون مؤهلين لأداء هذا الدور فكيف يتم حماية النص من الضياع و من أن يكون ضحية التطرف في فتح القراءة الحرة؟.

إن الحماية الحقيقية للنص هي السياق لأن معرفته شرط أساسي للقراءة الصحيحة، و لأن النص توليد سياقي ينشأ عن عملية الاقتباس الدائمة من المستودع اللغوي ليؤسس في داخله شفرة خاصة تميزه كنص، و لكنها تستمد وجودها من سياق جنسها الأدبي و القارئ حر في تفسير هذه الشفرة و تحليلها و لكنه مقيد بمفهومات السياق.

و القراءة لم تعد فعالية سلبية لا تتجاوز التلقي الأدبي من قبل القارئ، وكأنما هو وعاء لا دور له سوى استيعاب ما يصب فيه، إن القارئ الحقيقي لم يعد يقبل هذا الدور السلبي بل أصبح يمثل حصيلة ثقافية و اجتماعية و نفسية تتلاقى مع كاتب هو مثلها في مزاج تكوينه الحضاري و النص هو ملتقى هاتين الثقافتين و الكاتب صاغ النص حسب معجمه الألسني، وكل كلمة من هذا المعجم تحمل معها تاريخا مديدا و متنوعا وعى الكاتب بعضه وغاب عنه بعضه الآخر، و لكن هذا الذي غاب عن ذهن الكاتب لم يغب عن الكلمة التي ظلت حبلى بكل تاريخها.

و القارئ عندما يستقبل النص يتلقاه حسب معجمه و قد يمده هذا المعجم بتواريخ الكلمات مختلفة عن تلك التي وعاها الكاتب حينما أبدع نصه و من هنا تتنوع الدلالة و تتضاعف و يتمكن النص من اكتساب قيم جديدة على يد القارئ، و تختلف هذه القيم و تتنوع بين قارئ و آخر بل عند القارئ الواحد في أزمنة متفاوتة، و كل هذه التنوعات هي دلالات للنص حتى و إن تناقضت مع بعضها بعضا، و هذه قدرة ثقافية لا تتهيأ إلا للقارئ الصحيح وهي ما يمكن تسميته بـ (السياق الذهني) للقارئ أي المخزون النفسي لتاريخ سياقات الكلمة[2].

إن السياق للنص هو السماء للنجم وكما أنه ليس للنجم وجود خارج سمائه فكذلك ليس للنص وجود خارج سياقه، وكما أن قيمة النجم هي ما يرى فيه و في ما يشع حتى وإن كان النجم قد احترق منذ آلاف

[1]- عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة و التكفير، ص من 77 إلى 80.

[2] - المرجع نفسه: ص 80-81.

السنين، فإن معناه و وجوده يظلان قائمين من خلال ما تسبغه نظراتنا إلى ذلك النور الأتي من السماء وكذلك الحال مع النص الذي لا يحمل معناه و قيمته كجوهر ثابت، و لكن القارئ هو الذي يمنحه وجوده[1].

و في النص الأدبي تتحكم عوامل الغياب و تطغى على كل العناصر و لا حضور إلا لعاملين فقط هما: القارئ و النص، و هذان العاملان يشتركان في صناعه الأدبية حسب لغة "ريفاتير"، فالنص ينتصب أمام القارئ كحضور معلق، و المطلوب من القارئ هو أن يوجد العناصر الغائبة عن النص لكي يحقق بها للنص وجودا طبيعيا أو قيمة مفهوميه، و النص يعتمد هذه الفعالية و بدونها يضيع النص فحينما يقول "المتنبي" :

أُعِيــــذُها نَظَــــرَات مِنــــكَ صَــــادِقة   أَن تَحسِبَ الشَحمَ فِيمَن شَحمُهُ وَرَمُ[2]

فإنه يطلق البيت معلقا في الهواء معتمدا على فهم القارئ بأبعاد و إشارات هذا البيت، و هو لا يريد منه أن يفهم المعنى الموجود في هذا القول و لكنه يريد أن يفهم الغائب عنه أي دلالته المجازية.

فالشحم والورم لا يعنيان هذا الشحم و الورم المعروفين، فهذان المعنيان يعزف عنهما الشاعر، و لذا فإن الشحم و الورم تصبحان إشارتين حرتين و وجودا معلقا يعتمد غيابا يتولى القارئ إحضاره إلى البيت في كل مرة يقرأ فيها هذا البيت، و يتنوع هذا الحضور ويتشكل حسب ماهية الالتقاء بين الإشارة ومفسرها، فقد يكون معنى الشحم والورم هو الهدية والرشوة، أو المحبة و النفاق، أو العلم و الجهل، أو أي متضادين قد ينبثقان في ذهن القارئ لحظة احتكاكه بهاتين الإشارتين و هذا هو معنى استحضار الغائب في النص، و هو سبب تميزه كأدب و هذه الصلة بين الحضور و الغياب هي صلة حياة و وجود في النص.

و قد شخص "تودوروف" هذه الصلة في نظرية فنية استنبطها من حكايات شهرزاد في ألف ليلة و ليلة، حيث كان الحديث معادلا للحياة و التوقف عنه يعني الموت، فحديث شهرزاد يعني استمرار حياتها و سكوتها يعني موتها و الكلمات تتضمن غياب الأشياء مثلما أن الرغبات تمثل غياب المرغوب فيه، من هنا يأتي الاختلاف في النص كقيمة أولى من حيث اختلاف لغته عن اللغة العادية، و اختلاف الحاضر منها عن الغائب و يشكل هذا الاختلاف مساحة من الفراغ في النص تمتد بين طرفي عناصر الحضور و عناصر الغياب، و على القارئ أن يقيم الجسور فيما بينها ليعمر هذا الفراغ و الخواء و تلك هي فعالية القراءة الصحيحة، و ذلك هو التفسير الذي يهدف إلى تأسيس المعنى المفقود الذي يدعم كل المعاني و يجعلها ممكنة، إن البحث عن الحقيقة الخالصة التي قال عنها "شتراوس" إنها ليست الأكثر ظهورا بل الأكثر خفاء، و قال عنها العرب قديما: (المعنى في قلب الشاعر) أي أنه غياب يلزم استحضاره.

إن عملية استحضار الغائب تفيد في تحويل القارئ إلى منتج فهي تثري النص باجتلاب دلالات لا تحصى إليه و هي من ناحية ثانية تفيد في إيجاد قراء ايجابيين يشعرون بأن القراءة هي عمل إبداعي، و هو شعور

[1] - محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 127.

[2] – أبو الطيب المتنبي: الديوان، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، ص 332.

لا يمكن تحقيقه إلا إذا أحس القارئ أنه يقدم شيئا إلى النص عن طريق تفسير إشاراته حسب طاقة القارئ الثقافية و الخيالية، و هذا ما يجعل القراءة إبداعا مثل الكتابة.

و من هنا يمكن الاستنتاج بأنه لا سبيل إلى إيجاد قراءة موضوعية لأي نص، لأن القراءة تجربة شخصية كما أنه لا سبيل إلى إيجاد تفسير واحد للنص، ذلك أن النص يقبل التفسيرات المختلفة و المتعددة بعدد مرات قراءته، يبدو من خلال هذا أيضا أن أفضل أدوات الاستعارة هي التي تشكل عناصر الحياد، أي العناصر التي لا تقبل الاحتواء إلى طرف دون الآخر، فتظل حرة و معلقة يتناولها القارئ كيفما شاء و هي الشوارد التي يسهر الخلق جراها و يختصم[1].

ثم ينتقل الباحث إلى الحديث عن "رولان بارث" (1915م- 1980م) فارس النص الناقد الفرنسي المعاصر الذي ملأ الدنيا و شغل الناس بتحولاته النقدية من الاجتماعية إلى البنيوية فالسيميائية فالنقد التفكيكي، و الذي جعل النقد إبداعا لنص جديد، و قاد طلائع النقد الحداثي لمدة تزيد عن الربع قرن، و قد صدر كتابه (عناصر السيميولوجيا عام 1964م) و فيه عمد إلى تحليل الكتابة في ضوء علم الإشارات مقعّدا لهذا العلم الوليد الذي تداخل مع البنيوية ولم يقصر "بارث" كتابه على اللغة و إنما مدّه إلى مجالات أخرى تتجلى فيها السيميولوجيا كأنظمة الأزياء و الملابس، و نظام الطعام مما يحمل دلالات اجتماعية و إنسانية.

ثم تحول "بارث" من السيميائية إلى البنيوية فوضع كتابه (عن راسين)، ثم انتقل إلى التشريحية فألف كتابا قرأ فيه قصة قصيرة لـ"بلزاك" عنوانها (سارازين) قراءة تشريحية و هي قصة في عشرين صفحة و لكن "بارث" كتب عنها القصة بناء على الجمل (Lexies)، و الجملة تعني عنده العبارة اللغوية ذات الوظيفة المتميزة، و قد استخرج من القصة 561 جملة تمثل الوحدات القرائية كما قام بفحص كل جملة على حده من أجل استنباط دلالاتها الضمنية.

و قد فسر هذه الجمل بناء على توجهات (خمس شفرات) استنبطها من النص، و رأى أنها هي التي توجه تلك الجمل و تنظم دلالاتها الضمنية المتعددة و هذه الشفرات الخمس هي:

1- **الشفرات التفسيرية**: و تتضمن العناصر الشكلية المتنوعة التي تستخدمها لغة القصة لتأويل دلالة الجملة أو لتعليق هذه الدلالة.

2- **شفرات الحدث**: و تشمل كل حدث داخل القصة من حركة فتح الباب إلى الموقف الرومانسي، بناء على أن الحدث لا يكون إلا من خلال تمثل اللغة له، لأنه لا يدرك الحدث إلا بالتعبير عنه و هو بالتالي ليس سوى نتيجة للقراءة الفنية، وكل قارئ لعمل روائي يقوم برصد الأحداث في ذهنه من غير وعي تحت عناوين مثل أحداث السرقة، أحداث الغيرة، أحداث القتل، و هذا العنوان يجسد هذه العواقب.

3- **الشفرات الثقافية**: و تشمل الإرجاعات المعرفية التي تشير إلى ثقافة ما تتسرب من خلال النصوص.

[1] – عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة و التكفير، ص 83-84-85.

4- **الشفرات الضمنية:** و تأتي من ملاحظة أن كل قارئ للنص يؤسس في ذهنه دلالات خفية لبعض العبارات و الكلمات ثم يأخذ بوضع هذه الدلالات مع مماثلاتها مما يلمسه في عبارات أخرى في النص نفسه، و عندما يحس بوجود جذر مشترك لهذه الدلالات الخفية يقرر (موضوع) القصة و هو غرضها الضمني.

5- **الشفرات الرمزية:** و تقوم على التصور البنيوي في أن الدلالة تنبثق من خلال مبدأ التعارض الثنائي الذي يقوم على (الاختلاف) بين العناصر المكتوبة للنص، و يتجلى ذلك في الاستخدام البلاغي للغة مثل الاعتماد على (الطباق)، و هو عنصر بلاغي يحتفي به "بارث" كثيرا في تحليله للنظام الرمزي.

لقد عني "بارث" بهذا التوجه التشريحي بتأثير مجلة (تل كل) الحداثية الفرنسية التي كان يكتب فيها مع "دريدا" و نقاد آخرين بنيويين و تشريحيين.

و هكذا انتهى (بارث) إلى تحرير الكلمة من قيدها لتصل إلى درجة الصفر أو درجة اللامعنى أو درجة الاحتمالات الممكنة من ماضي الكلمة و تاريخ سياقاتها و من مستقبلها بكل ما يمكن أن توحي به لمتلقيها، و عندما تصبح الكلمة الحرة مطلقة من كل ما يقيدها فإنها لا تعني شيئا لأنها حرة، و هي تعني كل شيء لأنها حرة و هذا يبعد عنها هيمنة الفكرة المسبقة فتصبح أقدر على الحركة، لأن الكلمة تستطيع أن تعني أي شيء و يكفي لذلك تأسيس سياق يوجد هذا المعنى الجديد، أما المعنى فلا وجود له إلا من خلال الكلمات المعبرة عنه و لو أزيحت عنه لأصبح عدما.

و الشاعرية الحديثة تعطي الكلمة هذا الحق الطبيعي الذي حرمت منه على مرِّ السنين بظلم اقترفه أصحاب التمركز المنطقي كما سماهم "دريدا"، و مازالت الكلمة تعاني من ذلك القيد حتى جاء فارسها "بارث" فحررها من قيدها و رفع لعنة السحر عن الجميلة النائمة.

و مثلما حرر "بارث" الكلمة فقد حرر النص أيضا، ذلك أنه بعد أن عشق النص و رغب في تملكه كقارئ أعلن موت مؤلفه، و من هنا بداية الكتابة التي يسميها النصوصية Textualité بناء على مبدأ أن اللغة هي التي تتكلم و ليس المؤلف، و بهذا يقف "بارث" على مشارف عصر القارئ وأنه لا غرابة في ولادة القارئ أن تكون على حساب موت المؤلف، و بهذا يحسم "بارث" الصراع بين المتنافسين على محبوب واحد (النص)، و هكذا تتحول العلاقة بين المؤلف و نصه من علاقة أب وابنه إلى علاقة ناسخ و منسوخ، فالنص هو المصدر و لا وجود للمصدر إلا من خلال النص، فلا يعرف المتنبي إلا من خلال شعره فشعره سابق عليه و لولا الشعر ما عرفنا الشاعر[1].

و بهذا يجهز "بارث" على نظرية المحاكاة الكلاسيكية التي كانت تَعدّ الأدب مرآة تعكس ما هو موجود في الحياة و هكذا فبدلا من نظرية المحاكاة الكلاسيكية و نظرية التعبير الرومانسية، و نظرية التوجيه التعليمية، يقدم

[1] - عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة و التكفير، ص من 66 إلى 74.

"بارث" نظرية النصوصية التي يموت فيها المؤلف و يتحول التاريخ و الموروث إلى نصوص متداخلة، و يتم الاحتفال بمولد القارئ، و يتفجر النص إلى ما هو أبعد من المعاني الثابتة إلى حركة مطلقة من المعاني اللانهائية تتحرك منتشرة فوق النص عابرة كل الحواجز وهو ما يسميه "بارث" الانتشار Disséminations.

و لكي يتحقق عصر القارئ كما يبشر به "بارث" فإنه يفتح لهذا العصر مجال النص بأن يعرض نوعين من النصوص هما: النص القرائي و النص الكتابي، فالنص القرائي هو للقراءة فقط و قارئه لا يضيف إليه شيئا بينما النص الكتابي الذي يدعو إليه "بارث" يمثل الحضور الأبدي و قارئه ليس مستهلكا للنص، و إنما هو منتج له و القراءة فيه هي إعادة كتابه له، و القارئ فيه لا يقرأ و إنما يفسر و يكتب لأن النص مجرة من الإشارات و هذا على النقيض من النصوص القرائية التي تطغى على الأدب و التي تتصف بأنها نتاج لا إنتاج فالأدب الكلاسيكي يقرأ دون أن تعاد كتابته، بينما يحتاج النص الكتابي إلى قارئ معاصر مثقف و عاشق يختطف محبوبته (النص) و يبقى معها بعيدا عن حدود المنطق و الواقع، و من هنا تنشأ علاقة الحب هذه بين فارس النص و النص ثم تأتي لذة النص التي تبعث أجمل المتع[1].

أما القسم الثاني من كتاب الباحث "عبد الله محمد الغذامي" فقد خصصه لتحليل شعر الشاعر السعودي المعاصر "حمزة شحاته" (1909م – 1972م)، و قد وظف في تحليله المفهومات النظرية السابقة على ضوء منهجه البنيوي و التشريحي معا من أجل سبر كوامن النص لتأسيس الحقيقية الأدبية، فأجرى مبضع النقد في جسد النص في عملية مزدوجة تبدأ بتفكيك النص ثم إعادة تركيبه بغية الوصول إلى كل عضوي، و من هنا تأتي التشريحية اتجاها نقديا عظيم الأهمية في كونه يعطي النص حياة جديدة مع كل قراءة جديدة للنص لأن التشريح هي محاولة استكشاف وجود جديد للنص[2].

و هذا التشريح في رأي الباحث يبدأ من الكل إلى جزئياته لتفكيكها واحدة واحدة و يعاود تركيبها مرة أخرى، و بهذا يكون النص من الدلالات المنفتحة و هذا الاتجاه –فيما يرى– عظيم القيمة لأنه يعطي النص حياة جديدة مع كل قراءة له، و هذه القراءة تسمح للقارئ أن يكتشف دلالات منفتحة في النص لا عن طريق المؤثرات الثقافية و الحضارية المألوفة في مضمونه و بنائه، و إنما تتأتى عن طريق التذوق الجمالي له، و يُعدّ هذا التذوق فاعلية أساسية للقراءة التي تنطلق –من وجهة نظره– من حالة القارئ النفسية و الثقافية، و من بعض الإيحاءات الاجتماعية من جهة، و من تنوع القراءة وتعددها في أوقات و حالات متغايرة من جهة أخرى، و هذا السبيل في رأيه أفضل وسيلة للحكم على التذوق الجمالي، فهو يبعد القارئ عن الانطباعية الساذجة و يجعله أكثر موضوعية في موقفه من النص.

[1] – عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة و التكفير، ص 75-76.

[2] – محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص132.

هذه الآراء النظرية وغيرها تدل على أن "الغذامي" انصرف عن مفاهيم و أساليب النقد العربي التقليدية، و مضى نحو مفاهيم و أسس النقد الغربي الحديثة و أراء رواده التي عرضها على القارئ في ثلث كتابه من الدراسة، و أغلب هذه المفاهيم تبدو واضحة و دقيقة و قلة منها تبدو غامضة و غير محدودة الدلالة[1].

لكن التشريحية التي تغياها الباحث تختلف عن تشريحية "دريدا" التي تقوم على محاولة نقض منطق العمل المدروس من خلال نصوصه و قد استخدمها "دريدا" بهدف نقض فكر الفلاسفة الأمر الذي قاده إلى اتهام الفلسفة الغربية بـ (التمركز المنطقي).

كما تختلف تشريحيه "الغذامي" عن تشريحية "رولان بارث" التي تأخذ باتجاهين يختلفان و لكنهما يتعاضدان في تأسيس اتجاه نقدي مثمر، أحدهما جعل من التشريحية تفكيكا مرحليا لأجزاء العمل المدروس، و من ثم بناء النص من جديد، و المنهج الثاني جاء بعد ذلك في كتبه اللاحقة (لذة النص) و (خطاب عاشق) حيث صارت التشريحية علاقة حب بين القارئ و النص، و حيث صار القارئ عاشقا للغة يهيم بها و لها و يلتذ بالتداخل معا في بناء يشتركان في تصوره و تمثله، لذلك لم يتقيد "الغذامي" بمنهج واحد من هذه المناهج الثلاثة التي عرضها (البنيوية والسيميائية و التشريحية)، و إنما حاول الأخذ منها جميعا و الخروج عليها جميعا ! أي أنه أخذ ما يناسبه من كل منها و ترك ما لا يناسبه، و هذا ما يدفع القارئ إلى التساؤل هل الخروج عن المنهج تقصير أم اجتهاد ؟ و هل المنهج التلفيقي من مناهج عديدة يمكن أن يحقق نتائج أفضل ؟ هذا ما ستشهد بعكسه دراسة الناقد لشعر "شحاته".

لقد حدد الباحث خطوات منهجه فيما يلي:

1- قراءة عامة لكل أعمال الشاعر و هي قراءة استكشافية تذوقية مصحوبة برصد الملاحظات.
2- قراءة تذوقية (نقدية) مصحوبة برصد الملاحظات مع محاولة (استنباط النماذج) الأساسية التي تمثل صوتيمات العمل.
3- قراءة نقدية تعمد إلى (فحص النماذج) بمعارضتها مع العمل على أنها كليات شمولية تتحكم في تصريف جزئيات العمل الكامل الذي هو مجموع ما كتبه الشاعر.
4- (دراسة النماذج) على أنها وحدات كيفية كلية بناء على مفهومات النقد التشريحي، انطلاقا من المبادئ الألسنية، و هذه النماذج هي إشارات عائمة تسعى إلى تأسيس أثرها في القارئ، الذي هو الصانع لهذا الأثر عن طريق تفسير إشاراته و ربط النص بسياقه من أجل بناء حركة (النصوص المتداخلة).
5- و أخيرا تأتي (الكتابة) و هي إعادة البناء و فيها يتحقق النقد التشريحي، إذ يصبح النص هو التفسير و التفسير هو النص و هذا أحد المبادئ التشريحية[2].

[1] – سمير سعيد حجازي: إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، ص147.
[2] – محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 133.

و على الرغم من أن الباحث وضع هذه الخطوات المنهجية إلاّ أنه قد خرج عليها و جاء بنموذجين من جمل الشاعر هما: نموذج الشاعرية، و نموذج الخطيئة و التكفير.

أما نموذج الجُمل الشاعرية ففيه تعقد العلاقة بين النصوص المتداخلة، حيث يتم تفكيك النص إلى وحداته الصغرى من خلال التمييز بين وحدة و أخرى من حيث قدرتها على الحركة، و قد سمى كل وحدة (جملة) و الجملة عنده هي أصغر وحدة أدبية في نظام الشفرة اللغوية أي إنها تمثل (صوتيم) النص الذي لا يمكن تجزئته إلى ما هو أصغر منه، و بهذا فهي تختلف عن الجملة النحوية و في مكان آخر جعل هذه الجمل أربعا هي: الجملة الشعرية و جملة القول الشعري و جملة التمثيل الخطابي و الجملة الصوتية.

فالجملة الشعرية هي كل قول أدبي جاء على شكل شعري حيث يقوم على إيقاع مطرد على نظام فني، كما في الشعر العمودي و شعر التفعيلة و قصيدة النثر، و لا بد أن تكون الجملة الشعرية شاعرية و تجسيدا لغويا تاما يسمو على المعنى، وكل كلمة فيها ليست لباسا لمعنى و لكنها إشارة حرة عائمة.

و أما جملة القول الشعري فهي كل جملة يلمس فيها القارئ ما يلمسه في الجملة الشعرية، من حيث حريتها و قدرتها على إحداث الأثر و انعتاق إشارتها من عبودية المعنى و هي تحاول الهرب من قيودها لتفعل فعلها في إحداث الأثر.

و أما (جملة التمثيل الخطابي) فهي (الحكم أو القول) الذي يزخم بالبلاغة و بعض المعاني، و هي جملة بلاغية تعتمد التمركز و تتجه نحو تأسيس قول جامع لمعنى ثابت و منها جاء شعر الحكم و الأمثال.

و أما الجملة الصوتية فهي أردأ أنواع الشعر لأنها الجملة المنظومة للنظم فحسب، و لهذا تجيء كلماتها باردة ميتة لا إشعاع فيها و لا حياة، و قد استبعدها الباحث من نموذجه، و أما نموذج الخطيئة و التكفير فهو دلالي يرتكز على ستة عناصر و كل عنصر له دلالته النفسية و الفنية و هذه العناصر هي:

1- آدم/ الرجل/ البطل/ البراءة.
2- حواء/ المرأة/ الوسيلة/ الإغواء.
3- الفردوس/ المثال/ الحكم.
4- الأرض/ الأعداء/ العقاب.
5- الثقافة/ الإغراء/ الخطيئة.
6- إبليس/ العدو/ الشر.

و هذه العناصر الستة تتحرك في مجال ثنائية الخطيئة و التكفير ثم يستخرج الباحث من هذه الثنائية ثلاثة محاور دلالية استقطبت كافة الثنائيات و هي: محاور التحول/ الثبات، و الشعر/ الصمت، و الحب/الجسد.

أما محور (التحول/ الثبات) فينطلق بناءً على حس النموذج بوجوده التاريخي (الفردوس/ الأرض)، فآدم وجد في الجنة ثم خرج منها و هبط إلى الأرض جزاء ما ارتكب من خطيئة و هو موعود بالعودة إلى الفردوس إذا هو حقق شروط العودة، فالفردوس تمثل له الماضي و المستقبل و هو الحلم الدافع له في دنياه،

و هو يرجو تحقيقه و لذلك يأتي التحول عند الشاعر ليكون سبب حياة و سبب خلاص لأن الوجود على الأرض مؤقت، و منه تولدت فلسفة التغيير عند الشاعر و انتصاره للشعر الحر و الشعر المنثور باعتبارهما تعبيرا عن التحول و التغيير.

و أما محور (الشعر/ الصمت) فمن الثوابت الأساسية في شخصية الشعر، فالصمت من أبرز علامات حياته حيث عاش في القاهرة لمدة تقارب الثلاثين عاما (1943م – 1972م) ولم يعلم بوجوده فيها أحد من أرجائها، و غدر صديقه له، و فشله في زواجه ثلاث مرات و ظروف عيشه الصعبة[1].

وأما محور (الحب/ الحسد) ففيه يرى الشاعر مهزوما دائما أمام المرأة حتى و إن انتصر ظاهريا و لذلك أصبح الشاعر فيلسوفا حكيما في هذا المجال، و من ذلك قوله:

- المرأة كالصياد الماهر تتعامى عن الفريسة و لا تضرب إلا في اللحظة الحاسمة.
- ليس هناك في آن تكون الغالب أو المغلوب إذا ناضلتك امرأة فأنت الخاسر في الحالتين[2].

يرى "الغذامي" أن معالجته المنهجية تقترح تحليلا نقديا علميا لشرح أسباب ما هو جميل في ذائقة القراءة، أو تقترح شرحا علميا يبرهن على صحة الحكم الجمالي بناء على القياس النقدي للأحكام الجمالية، و مما لا شك أن في ذلك منطقا – نظريا موضوعيا – مهما يوجه الناقد توجيها رشيدا و لكن هل قدم في بحثه تحليلا نقديا علميا لشرح العوامل الفنية في نصوص "شحاته"؟ و هل بدأ تحليله للنص كما أشار في مدخل الدراسة من الكل إلى جزئياته و أعاد تركيبها كي يصل إلى كل عضو حي لها، هذا ما سيتضح للقارئ في دراسة خصائص منهجه من واقع خطواته لا من واقع أرائه، و هذا ما سيتم تناوله من خلال كيفية معالجة إحدى قصائد الشاعر من قبل الباحث و في ذلك مثال كاف للدلالة على منهجه بوجه عام، لأنه لم يزد على أن فعل بنصوص كل قصيدة ما فعله بنصوص القصائد الأخرى، و قد اختير لهذا الغرض الفصل الرابع المسمى (انفجار الصمت) الذي يعالج فيه الباحث نص (يا قلب مت ضمأ) و ها هي خطواته كالآتي:

أ– بدأ الناقد بعرض نص القصيدة.

ب– ترك النص جانبا و تحدث عن عنوان القصيدة بنحو استغرق خمس صفحات من الدراسة.

و حاول الربط بين بعض أجزاء من العنوان و بين بعض أجزاء من قصائد أخرى للشاعر.

ج– تقدم إلى تناول ما أسماه فضاء القصيدة دون تحديد لمدلول هذا المصطلح، موضحا كيف أن الشاعر لا يعطي الكلمة معنى جديدا و إنما يدخلها فحسب في سياق جديد و أن القصيدة تتحرك في عدة مدارات تتوسع فيها آماد فضائلها و هذه المدارات هي:

1- مدار الإجبار التجاوزي.

2- مدار الإجبار الركني.

[1] محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 134 -135.

[2] – محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 136.

3- مدار العودة للمنبع.

4- مدار الأثر.

و لا يحدد في سياق النص أو في هامشه مدلول هذه المفاهيم: و في المدار الأول يرصد بيانا بأفعال القصيدة من جهة، و يوضح كيف أن إحدى الكلمات تكاد تكون القصيدة كلها من جهة أخرى، و يتحدث بعد ذلك عن بعض الأبيات و يبرز دلالة زمن أفعالها و تجاوزاتها المحدودة.

و في المدار الثاني يتوقف عند بيت من القصيدة و يكشف عن اتفاق بعض كلماته في الوزن و أخرى في الدلالة مع إبراز مكوناتها الصوتية و النبرية، ثم يتناول بيتا آخر موضحا فيه إشاراته الأساسية، و في المدار الثالث يتناول بيتا ثالثا و يوضح من خلاله كيف أنه يختلف عن سائر القصيدة من حيث علامات الاستفهام و الإشارات المكررة، و في المدار الرابع يتحدث عما أسماه بـ (تفريغ الكلمات) من معانيها إذ إن الكلمات في رأيه إشارات و ليست دوال على مدلولات، و القصيدة ليست معنى و إنما هي نص ذو إشارات تتحرك حسب سياق ينظمها بمحاور مطلقة.

د- و تبقى الخطوة الأخيرة و تتضمن إنجاز نتيجة أو خاتمة ذات طابع إنشائي وصفي، تأتي على النحو التالي:

(الكلمات في الشعر ليست سوى دموع اللغة و الشعر ليس إلا بكاء فصيحا و البكاء ليس معنى[1]).

تلك هي الخطوات الأربع في بحث "الغذامي" في معالجة قصائد "شحاته" و مما لا شك فيه أن حديثه عن عنوان القصيدة و عن مداراتها و محاولة الربط بين بعض وحداتها و بين وحدات قصائد أخرى، و اعتبار القصيدة نصا ذا إشارات من خلال تلك الخطوات إلى جانب خطواته السابق عرضها هو أن الخصائص العامة لمنهجه لا تختلف كثيرا عن موقف أصحاب النزعة التحليلية الشكلية، فهو يؤمن بأن الطريق إلى معرفة جماليات النص لا يكون إلا بتحليلها، أضف إلى ذلك أنه لا يقدم تفسيرا لهذه الجماليات فما هو هذا المنهج؟.

هو منهج تحليلي انطباعي ذو نزعة شكلية تجزيئية، فالناقد يحاول تشكيل بناء النص في ضوء تحليله إلى وحدات (جمل أو بيت أو بيتين) و تصنيف هذه الوحدات حسب مستواها الفني، و يربط هذه الوحدات بما يشابهها من نصوص أخرى، ليصل في النهاية إلى نص جديد فالاتجاه العام لديه يدل على أنه يحاول أن يعالج النص عن طريق الربط بين بعض أجزائه بأجزاء أخرى في نص آخر، و النظر إلى مفردات لا باعتبارها مفردات و إنما باعتبارها علامات أو إشارات داخل سياق حر، و على هذا الأساس يفهم أنه يركز اهتمامه بالنص على بعض الجمل أو الأبيات دون ربطها بالكل (القصيدة) الذي وعد به في بداية الدراسة، و هذا ما شأنه أن يجزئ النص إلى وحدات معزولة عن مجمل عناصره، و من شأنه أيضا أن يعدّ النص مجموعة علامات أو إشارات شكلية تنزع عنه كافة مشخصاته الحضارية و الثقافية و تلغي موقف مبدعه من العالم.

[1] – سمير سعيد حجازي: إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، ص 149.

إن التحليل الذي أنجزه الباحث لا يتجاوز حدود الوصف و الانطباع أو تجميع الوحدات اللغوية المتشابهة في النصوص، أما تفسيرها فهذا ما لم يُقْدم إليه الناقد، أضف على ذلك أن ملاحظاته على النصوص لم تكن من قبل الملاحظات المنظمة، و إنما من قبيل التأملات العابرة، و الدليل على ذلك أنه لم يخرج من قراءته للنصوص بعدد من الفروض يحاول اختبارها بمعنى من المعاني.

كما أن التحليل الذي قدمه الباحث يمكن أن يفيد النقاد أو الباحثين ذوي النزعة الانطباعية الشكلية أو النزعة التفكيكية، أما الباحثون و النقاد ذوو النزعة العلمية التفسيرية فلا يجدون هذه الفائدة، و من الإنصاف أن يقال أن "الغذامي" لم يدّع أنه ذو نزعة علمية و لكنه وعد بأنه يقدم تحليلا نقديا علميا لشرح جمالية نصوص "شحاته" فأحال هذا النقد إلى وظيفة تحليلية دون التفسير[1].

من الواضح أن "الغذامي" قد تورط في مأزق النظرة الجزئية لنصوص "شحاته"، من أجل بلوغ هدفه في تطبيق مفاهيم و أسس النقد التفكيكي، التي تعامل معها باعتبارها تصورات و أساليب يقينية راسخة لا تحتاج إلى نقاش أو تطويع أو تعديل.

و مما يستخلص من منهج هذه الدراسة أن نصوص "شحاته" أجزاء، و تمتاز هذه الأجزاء بمجموعة من المظاهر الشكلية يمكن تجميعها تحت تصنيفات معينة، و في ضوء ما ينشده الناقد من قراءة نصوص "شحاته" تكون بهذا الشكل قد حققت ما يرجى من القراءة التفكيكية، لأن تفتيت النص إلى وحدات صغرى هو أبرز مميزات هذه القراءة، و التحليل الوصفي يعين على تحقيق ذلك لأنه يمكن من تصنيف هذه الوحدات، و قد قصد الناقد فعلا إلى هذا التفتيت و ذلك التصنيف في معالجة نصوص الشاعر.

و من الجلي أن هذا الموقف يدل على أن صاحبه من ذوي النزعة الثباتية التحليلية، في تعامله مع النص و هذه النزعة هدفها يتلخص في تجزيء النص إلى وحدات و تصنيف هذه الوحدات إلى مجموعات، أما النظرة لهذه الجزئيات النصية على أنها مظاهر دينامية داخل بنية كلية متكاملة (بنية القصيدة)، و اعتبار مهمة القراءة النقدية تفسيرا هذه الجزئيات بتعيين دلالاتها في ذلك الكل الذي يسمى قصيدة أو نصا، فذلك شيء آخر لا سبيل إلى العثور عليه في قراءة "الغذامي" للنص إذ رسم له بناءه الذهني صورة خاصة جعله لا يقرأ من خلالها سوى مستوى واحد هو المستوى اللغوي و الشكلي فحسب.

أما المستويات الأخرى للنص كالمستوى النفسي و الاجتماعي و الثقافي فهذا شيء غير قائم في قراءته، و على هذا الأساس يرى "سعيد حجازي" أن القراءة التي أنجزها "الغذامي" في نصوص "شحاته" تعد قراءة ناقصة و غير متكاملة، لأنها تأسست على النظر في مستوى واحد للنص و تركت جانبا من المستويات الأخرى، و القراءة ذات المستوى الواحد تعد عملا مخلا بطبيعة النص الذي يتطلب قراءة لمستوياته المختلفة، فعن طريق هذه القراءة يتحاشى القارئ التورط في مأزق النظر إلى النص من خلال بعد أو مستوى واحد،

[1] – المرجع نفسه: ص من 148 إلى 151.

و هذا أحد الأسباب المهمة في وجوب تخصيص مفاهيم و أساليب أخرى إلى جانب مفاهيم و أساليب القراءة التفكيكية التي تبناها "الغذامي" في قراءة نصوص "شحاته"، حتى يكتشف مستوياتها الأخرى التي تعدّ بمثابة وحدة دينامية متكاملة، تتخللها التفاعلات فيما بينها[1].

[1] - سمير سعيد حجازي: إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، ص 152.

محمد مفتاح و تحليل الخطاب الشعري:

"محمد مفتاح" ناقد مغربي حداثي، ظهر في ميدان النقد مع مطلع الثمانينيات بكتابه (في سيمياء الشعر القديم) سنة 1982م، ثم أصدر كتابه الثاني (تحليل الخطاب الشعري) عام 1985م، ثم توالت كتبه كالآتي:

(دināميه النص) عام 1987م، (مجهول البيان) عام 1990م، (التلقي و التأويل) عام 1994م، (التشابه و الاختلاف) عام 1996م، (الخطاب الصوفي) عام 1996م.

في كتابه (تحليل الخطاب الشعري) الذي جعله الباحث قسمين: تنظيري و تطبيقي، جمع أكثر من منهج واحد، فقد استوحى هذا التعدد المنهجي من اللسانيات بتياراتها العديدة (التداولية، و السيميائية، و الشعرية)، و من السيمياء باتجاهاتها المتنوعة، و من البلاغة (الإبدالية و التفاعلية و العلاقية...).

و الباحث يقر بهذا الجمع و يصوغه في مقدمة كتابه بقوله: «حينما نوينا الاستحياء من اللسانيات و السيميائيات لتدريس الخطاب الشعري العربي، و الكتابة فيه ترددنا بين أمرين ممكنين: العكوف على ما كتبته مدرسة واحدة لفهم مبادئها العامة و الخاصة، ثم تطبيقها على الخطاب الشعري، و لكننا رفضنا هذا الخيار لأسباب موضوعية من حيث إن أية مدرسة لم تتفوق إلى الآن في صياغة نظرية شاملة، و إنما كل ما نجده هو بعض المبادئ الجزئية و النسبية التي إذا أضاءت جوانب بقيت أخرى مظلمة، و قد أدى بنا هذا الشعور بقصور النظرة الأحادية إلى اختيار الأمر الثاني و هو التعدد رغم ما يتضمنه من مشاق و مزالق[1]».

إن هذا الاعتذار عن جمع أكثر من منهج نقدي واحد كما يرى محمد عزام: «ليس ما يسوغه سوى ضعف الإحاطة بمفاهيم المنهج الواحد و مقولاته، و حب التوفيق بين أكثر من منهج "إذا لم نقل التلفيق[2]"».

و هذا ما يؤكده استيحاء الباحث للنظريات اللسانية من المصادر الثلاثة و هي :

1- **التيار الشعري**: من "جاكبسون" الذي أسهم في تأسيس النظرية الشعرية الحديثة، و من "جان كوهن" الذي انطلق من مسلمة أن الشعر يقوم على (المجاز) الذي هو خرق للعادة اللغوية أو الانزياح، و على الاستعارة و "ج.مولينو" و "ج.كامين".

2- **التيار التداولي**: عند "موريس" و فلاسفة أكسفورد "أوستين" و "سورل" و "كرايس" ممن تبنوا النزعة الاختزالية و الوضعية، و مبدأ شفرة "أوكام" Occam في تقسيمه الثنائي: الخيالي/ و غير الخيالي، المعنى الحرفي/ و المعنى اللامباشر، الأسلوب الأدبي/ و الأسلوب الخيالي[3].

3- **التيار السيميائي**: أبرز ممثليه "غريماس" الذي استقى نظريته من مصادر معرفية عديدة: دراسات أنثروبولوجية، و لسانيات بنيوية، و توليدية، و منطقية، ثم صنفت كتب أخرى من مثل: (محاولات في السيميولوجيا الشعرية) و (بلاغة الشعر) عام 1977م لجماعة (M) التي استقت من الجشطالتية،

---

[1] – محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992م. ص 7.

[2] – محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 137.

[3] – محمد مفتاح: المرجع نفسه، ص 8-12-13.

و الأنثروبولوجية، و التحليل النفسي، و السيميولوجيا، و اللسانيات، و قاربت الخطاب الشعري بعمق و خصب، و كتاب (سميو طيقا الشعر) لـ"ريفاتير" الذي رأى أن التحليل السيميائي للشعر هو أخصب من التحليل اللساني، و ما يجمع بين هذه المقولات السيميائية جميعا هو القواسم المشتركة التالية:

- النص الشعري لعب لغوي.
- النص الشعري منغلق على نفسه، له عالمه و حياته الخاصان به فلا يحيل على الواقع إلا ليخرقه.
- جدلية النص و القراءة، و تعدد قراءات النص الواحد.

ثم انتقل الباحث إلى عناصر (تحليل الخطاب الشعري) فجعلها عنصرين هما: (التشاكل) و (التباين)، و كان "غريماس" أول من نقل مفهوم التشاكل من ميدان الفيزياء إلى ميدان اللسانيات، و قد احتل هذا المفهوم في التحليل السيميائي البنيوي مركزا أساسيا، و التشاكل عند "غريماس" يعني: « مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية التي تجعل قراءة متشاكلة للحكاية، كما نتجت عن قراءات جزئية للأقوال بعد حل إبهامها، هذا الحل موجه بالبحث عن القراءة المنسجمة[1]»، و لـ"غريماس" تعريفات أخرى تلتقي مع هذا التعريف من حيث الجوهر و إن اختلفت في بعض العبارات.

يرى "محمد مفتاح" أن هذا التعريف فيه قصور واضح إذ يعني تشاكل المعنى الذي عبر عنه "غريماس" بـ (المقولات المعنوية)، و يقصد بها المقومات الأساسية التي يتبناها أصحاب اتجاه التحليل بالمقومات، و هذا اضطراب مصطلحي واضح لدى المؤلف الذي كان خليقا به أن يتجنبه، على أنه قد يجاب عن هذا بأن ذلك التعبير إنما هو لفظ جامع تولدت عنه مفاهيم أخرى فرعية مثل: مقوم، و مقوم سياقي، و مهما يكن من الأمر، و بدون مشاحة في الألفاظ فإن هذا الجزء من التعريف لا يشمل إلا التشاكل المعنوي، كما أنه اقتصر على الحكاية في حين أن التشاكل موجود ملاصق بكل تركيب لغوي.

إن هذا التضييق في التعريف هو الذي حذا بـ"راستي" أن يحدد التشاكل بأنه: «كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت[2]» و هذا التحديد يضيف عناصر أخرى لما جاء عند "غريماس"، فإذا كانت بينهما عناصر مشتركة و هي: أن التشاكل لا يحصل إلا من تعدد الوحدات اللغوية المختلفة ، فمعنى هذا أنه ينتج عن (التباين)، و إذن فإنه لا يمكن الفصل بين التشاكل و التباين و أنه هو الذي يحصل به الفهم الموحد للنص المقروء، و هو الضامن لانسجام أجزائه و ارتباط أقواله، و يتولد فيه تراكم تعبيري و مضموني تحتمه طبيعة اللغة و الكلام، و أنه هو الذي يبعد الغموض و الإبهام اللذين يكونان في بعض النصوص التي تحتمل قراءات متعددة[3]، و قد يكون التشاكل في التعبير و في المعنى.

1- **تشاكل التعبير**: فمثلا إذا أخذ الباحث البيت الشعري في مثل قول "ابن عبدون الأندلسي" التالي:

[1] – محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 20.

[2] – المرجع نفسه: ص 21.

[3] – المرجع نفسه : من ص 9 إلى ص 21.

الدَّهرُ يَفجَعُ بَعد العَينِ بالأَثَرِ فَمَا البُكَاءُ عَلى الأَشبَاحِ و الصُّوَرِ[1]

فإنه يجده يحتوي على تشاكلات صوتية عديدة مثل (العين) و (الهمزة) و غيرهما، كما أن هناك تشاكلا على مستوى النبر و التفعلة، و يتعدى التشاكل الصوت المفرد إلى الكلمة جميعها مثل ما تجده في تكرار الكلمات بصفة عامة، و في بعض أنواع الجناس بصفة خاصة، و يظهر أن هذا النوع من التشاكل لا يطرح صعوبات كبيرة للمتلقي، كما أن التركيب لا يخلو من تشاكل و قد يؤتى به لمزيد من التحسين مثلما تجد عند بعض الشعراء الموجدين ك"البحتري" و "ابن زيدون"، و لإيضاح المفهوم يسوق الباحث بيتا ل"الليوسي" في المحاضرات:

فَإِن غَابَ لَم يُفقَد، و إن عَل لَم يُعَد و إن مَاتَ لَم يَشهَد و إن ضَافَ لَم يَقَر[2]

ففي هذا البيت تشاكل تركيبي نحوي لا ينبغي أن يفهم على أنه مجرد صناعة، و لكنها صناعة هادفة إلى تبليغ الرسالة بواسطة تعادل التراكيب النحوية، فالتراكيب النحوية في الشعر إذن تصبح ذات طابع جمالي تأثيري إلى جانب طبيعتها المعنوية و العلاقية.

2- **تشاكل المعنى**: فيتوضح بتحليله كما في مثل (الدهر يفجع):

الدهر : (+ اسم) (+مجرد)، (+ دال على زمان غير محدد)، (+ معتقد ضرره).

يفجع : (+ فعل)، (+ محمول إلى فاعل حي أو مجرد)، (+ دال على الضرر).

فالموضوع و المحمول بينهما مقوم مشترك و هو (+ الدلالة على الضرر)، و هذا المقوم سيتراكم على طول العقيدة بنفسه أو بمرادفاته، مما يجعل التشاكل بالرسالة عاملا أساسيا في ضمان وحدة الخطاب.

أ– أما تيار التشاكل الصوتي: فإن أول ما يجب الاهتمام به في المعطيات اللغوية هو (رمزية الصوت) أو القيمة التعبيرية للصوت، و أبرز مثال لاتجاه القيمة التراثية للصوت هو "ابن جني"، فقد برهن على دعواه في عدة أبواب من كتابه الخصائص، و يكفي في هذا السياق من ذكر أن "ابن جني" جعل (الصاد) أقوى من (السين)، لأن الصاد لما فيه أثر مشاهد يرى مثل الصعود إلى الجبل و الحائط، و الصاد أقوى صوتا من السين لما فيه من الاستعلاء.

و لكن مثل هذا الاتجاه الذي سار فيه "ابن جني" لم يرض عنه كثير من اللغويين، و منهم "ابن السيد البطليوسي" في فصل الأسماء المتقاربة في الألفاظ و المعنى، فبعد أن أورد آراء "ابن جني" في بعض الأصوات مثل شده القاف، و رخاوة الخاء، رأى أن ذلك قياس غير مطرد.

ب– تشاكل الكلمة: و يكون في التجنيس و هو اتفاق اللفظتين و اختلاف المعنيين.

يرى "ابن جني" و كثير من الدارسين الشعريين المعاصرين أنه كلما تقاربت أصوات الكلمات تقاربت معانيها، و إذا ما ثبتت صحة هذا على مستوى الكلام فإنه يصح على مستوى التجربة الشعرية التي تكون مهيمنة

[1] - المرجع نفسه: ص 22 . (لم أعثر على ديوان "ابن عبدون الأندلسي")

[2] - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 26.

على الشاعر، و هو يخرج تعابيره المتشابهة تلفظا و كتابة، فليس الكلام إلا بتلك التجارب و المشاعر، و لذلك فإن الباحث قد يتجرأ فيقدم فرضية و هي أنه كلما تشابهت البنية اللغوية فإنها تمثل بنية نفسية متشابهة منسجمة، تهدف إلى تبليغ الرسالة عن طريق التكرار و الإعادة[1].

ج– أما تشاكل المعجم: فيمكن النظر إلى المعجم من ناحيتين مختلفتين تسمى الأولى التركيبية، والثانية الدلالية.

فالتركيبية ترى في المعجم مكونا أساسيا و جوهريا تتأسس عليه بنية الجملة النحوية و يتحدد معناها، فالتركيب و المعجم بحسب هذا النظر غير منفصلين و علاقتهما تكوينية ضامنة لاشتغال اللغة.

إن لهذه النظرية تاريخا يتعرض لمراحله المهتمون بالنظرية (النحوية الوظيفية المعجمية)، التي تقوم على اعتبار علاقة المعجم بالتركيب، و تحديدا على اعتبار العلاقة الدلالية للمحمول بموضوعه، و من ثمة فقد احتل المحمول الذي هو الفعل مركز الاهتمام، فقسّم الباحثون على أساس هذه النظرية الأفعال إلى حركة و سكون و إلى ذي موضوع أو أكثر، و نظروا إلى الاسم من حيث جنسه و تعريفه أو تنكيره.

إذا كانت هذه النظرية وسيلة لضبط التراكيب أو خطئها و صياغة قوانين مجردة وبسيطة تقي من الزلل اللغوي، فإن المحلل الأدبي و الشعري مضطر إلى الاستفادة منها ليتبين التركيب النحوي أو اللانحوي أو الشاذ، إلا أنه يعمل مع اللغوي الوضعي حينا و يفارقه أحيانا أخرى، لاشتراك المقاصد واختلافها، إذ كل من النحوي و المتأدب يهتم بالجملة و لكن النحوي يقف عندها، و المتأدب يتجاوزها إلى تحليل نص بكامله ليكشف أبعاده المختلفة، مما يحتم عليه الاستعانة بقنوات معرفية متعددة و طرق إجرائية مختلفة.

إن النظر إلى المعجم من الناحية الدلالية (الطريقة الأدبية)، يصبح أمرا وجيها يستمد مشروعيته من المنهاجية التي تتحكم فيه و من الغايات التي يتوخاها، و التقنية التي تبناها هذا التناول نظرت إلى المعجم – مدة طويلة – على أنه قائمة من الكلمات المنعزلة التي تتردد بنسب مختلفة أثناء نص معين.

و كلما ترددت بعض الكلمات بنفسها أو بمرادفها أو بتركيب يؤدي معناها كونت حقلا أو حقولا دلالية، بناء على التسليم بأن لكل خطاب معجمه الخاص به، إذ للشعر الصوفي معجمه، و للمدحي معجمه، و للخمري معجمه، و للشعر الغزلي معجمه.

لهذا فإن المعجم وسيلة للتمييز بين الخطابات و بين لغات الشعراء و العصور، و لكن هذا المعجم يكون منتقى من كلمات، يرى الدارس أنها هي مفاتيح النص أو محاوره التي يدور عليها.

د–تشاكل التركيب: و هو نوعان التركيب النحوي و التركيب البلاغي:

التركيب النحوي: إن المسلمة التي تنطلق منها الدراسات الخاصة بالنحو العربي هي أن الجملة العربية تبتدئ بالفعل، و ينتج عن هذا نتائج خطيرة على مستوى دراسة المعنى و التداول للجملة العربية، و لذلك فإن: (جاء

[1] – محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 21-26-27-33.

محمد) تعدّ تركيبا جاء على أصله، و لكن (محمد جاء) وقع التركيز عن محمد دون سواه من الأسماء المتبادرة إلى ذهن المخاطب التي يشترك في معرفتها مع التكلم[1].

إن تشويش الرتبة له نتائج معنوية تداولية، و لذلك اهتم البلاغيون العرب بالتقديم و التأخير خصوصا "عبد القاهر الجرجاني"، و لكن الدراسات المعاصرة هي التي تجاوزت الانطباعية و حاولت أن تستخلص قوانين مجردة شمولية، و هكذا وضعت مفاهيم إجرائية جديدة أهمها: البؤرة topic، و التعليق comment و الانفصال dislocation، فـ: (الدهر يفجع)، (الدهر) بؤرة، و (يفجع) تعليق، ضربته زيد، و زيد من انتقده يسمى انفصالا، و الفرق بين ما هو بؤرة و بين ما هو انفصال وجود ضمير عائد في الانفصال[2].

و إذا كان التباين يظهر الصراع و التوتر بين طرفين أو عدة أطراف كما في (الحضور/ الغياب)، و (النفي/ الإثبات)، و (النهي/ الأمر)، و(الخبر/ الإنشاء)، فإن التشاكل يقصد به تراكم مستوى معين من مستويات الخطاب هو (المستوى التركيبي) و قد أسمته البلاغة العربية القديمة (المعادلة)، و قد قسمه البلاغيون العرب إلى (ترصيع) و (موازنة)،كقولهم (هلوعا) و (جزوعا) و (كالمهل) و (كالعهن)، و المتتبع أمثلتهم يجد تشاكلا جزئيا أو كليا ينعكس في الاشتراك في الحرف الأخير أو في الصيغة الصرفية، وكل زيادة في المبنى هي زيادة في المعنى .

التركيب البلاغي[3]:

قد لا يبالغ المرء إذا قال: إن أهم ما يشغل الدارسين للغات الإنسانية حاليا هو الاستعارة، فهي موضع اهتمام من قبل اللسانيين و فلاسفة اللغة و المناطقة و علماء النفس و الأنثروبيولوجيين (...)، و نتيجة لهذا فإن النظريات حول الاستعارة و تأويلها تنوعت واختلفت.

و قد عالجها الباحث على ضوء الاتجاه اللساني الذي ليس له تناول موحد بدوره، إذ هناك التناول الألسني البنيوي و من أهم ممثليه "جاكبسون" و "ج. تامين" و "ج. مولينو" و "ميتز طامبا"، و المعالجة اللسانية التوليدية و أبرز ممثليها "تشوميسكي" و "فانديك" و "لوفان" (...)، و محاولات فلاسفة اللغة مثل "سورل" الذي يقترح أهم معالمها، و الدراسات اللسانية المستغلة للنظرية الجشطالتية التي تتجلى في دراسات "لاكوف" و "جونسون" و "بالمر"[4].

إن الملفت للنظر من أعمال هذه الاتجاهات أنها تستظل –جميعها– بمظلة اللسانيات، و لكنها تختلف في الآفاق النظرية و في كيفية التناول و في اللغة الواصفة، و لكن هذا (الاختلاف رحمة) فكل من هذه الدراسات المتعددة تلقي الضوء على جانب من جوانب مشكل الاستعارة المعقد.

---

1 – المرجع نفسه، ص من 34 إلى 69.

2 – محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري ، ص 71-72.

3 – المرجع نفسه، ص 71، محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 139.

4 – محمد مفتاح: المرجع نفسه، ص 81.

و يقر الباحث بأن هناك تعددا يحيره في اختيار الطريق الأنسب لدراسة الاستعارة بكيفية مرضية، على أنه يمكن التغلب على هذه الحيرة بالقيام بعملية تصنيف للتعدد بنعت كل عنوان بنظرية، و أهم هذه النظريات:

1- **الإبدالية أو (التشبيهية)**: و تنص على أن الاستعارة لا تتعلق بكلمة معجمية واحدة، و أن كل كلمة يمكن أن يكون لها معنيان: معنى حقيقي، و معنى مجازي، و أن الاستعارة تحصل باستبدال كلمة حقيقية بكلمة مجازية، و أن هذا الاستبدال مبني على علاقة المشابهة الحقيقية أو الوهمية.

إن هذه المرتكزات المستخلصة من تنظير البلاغيين غير العرب تنطبق تمام الانطباق على النظرية البلاغية العربية السائدة، كما أنها نظرية إنسانية كونية ليست مختصة بثقافة أمة من الأمم.

و دون شك أن هناك عوامل ذاتية و موضوعية وراء هذه الكونية و الاستمرارية، يبحثها ذوو الاختصاص، و مهما يكن الأمر فإن هناك أمثلة متداولة في كتب البلاغة العربية لتتضح جلية الأمر و منها:

- رأيت شمسا (إنسان جميل المحيا).
- عاشرت بحرا (جوادا كريما).

فإن لكلمتي (أسد و بحر) معنيين: حقيقي مستغنى عنه، و مجازي و هو المطلوب، و قد حصل المعنيان بإبدال الكلمات الحقيقية كلمات مجازية، و المسوغ لهذا الاستبدال هو علاقة المشابهة الحقيقية أو الوهمية.

ولعل هذه النظرية الاستبدالية هي أكثر وضوحا في الأذهان فيما يسميه البلاغيون العرب بالاستعارة التصريحية الأصلية المطلقة، التي يصرح فيها بلفظ المشبه به الذي هو اسم جنس، و غير مقترن بصفة و لا تفريع كالأمثلة السابقة: (شمس) في المثال الأول مستعار منه مصرح به، و هو اسم جنس جامد و غير مشتق، و هي أقل وضوحا فيما يسمى بالاستعارة المكنية التي يحذف فيها المشبه و يرمز إليه بشيء من لوازمه[1].

2- **النظرية التفاعلية أو التوترية**: و ترتكز على أن الاستعارة تتجاوز الاقتصار على كلمة، و أن الكلمة أو الجملة ليس لها معنى حقيقي محدد و إنما السياق هو الذي يعطيها معناها.

و أن الاستعارة لا تحصل في الاستبدال و إنما تحصل من التفاعل أو التوتر بين بؤرة المجاز و بين الإطار المحيط بها، و أن المشابهة ليست العلاقة الوحيدة في الاستعارة فقد تكون علاقات أخرى غيرها.

إن مسلمات هذه النظرية تخالف ما اعتاد عليه أصحاب النظرية الإبدالية، و لكنها ليست جديدة على البلاغة العربية.

فهناك اجتهادات بلاغية عربية تلتقي في كثير من العناصر مع هذه النظرية، ف"السكاكي" مثلا ينطلق من مفهوم (الادعاء) ليؤول على ضوئه ما سمي بالاستعارة المكنية[2]، مثل قوله تعالى: ﴿❒◆✃✍⌘▦✍⌘♈⇧ ♉❏⍓☺⇧❍▪❷♐✍✃ ⌘♊♉✌ ☞♏✌♒♎✍✍✃ ⍓⍓✍◆☪⍓♉ ✍⍓☺←♑⧫♐ ❼♎❄✍◆⓿✸✍◆❻ ✍⍓☺⌧✍ ✍⍓☺←♑✍⍓⌧❑⬀❻✍✃ ☞♌♋▪❻ ✍➔♎◆❒

---

[1] - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 82-83، محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 139.

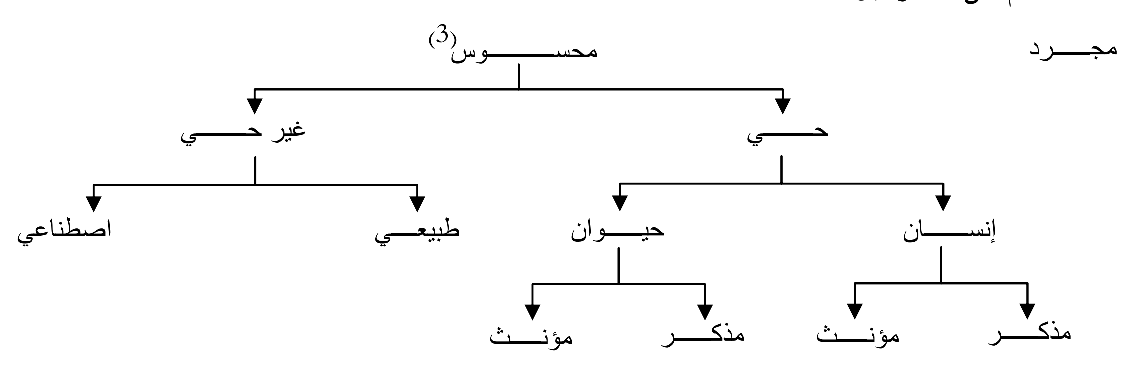
[2] - محمد مفتاح: المرجع نفسه، ص 84-85، محمد عزام: المرجع نفسه: ص 139.

🕒❁⇔✐❷❸☾✃ ✍✍✗✉✈[1]﴾، فعند "السكاكي" أن (الذُّلَّ) مراد به الطائر بادعاء أنه عينه بقرينة إضافة الجناح الذي هو من خواص الطائر و لوازمه إليه، و ليس المراد من الذُّلّ مجرد الخضوع حتى يكون مستعملا في معناه الحقيقي بل الذُّلُّ المفروض هو أنه عين الطائر ادعاء.

و معنى هذا أن كلمة (✃👓✏🔔ஐ✌ّ) ليس لها معنى محدد بكيفية مطلقة و لكنها تكتسب معناها بالسياق، و على هذا الأساس فإن "السكاكي" يسير مع بعض عناصر النظرية التفاعلية الحديثة.

كما أن البلاغيين العرب قد استخدموا مفاهيم إجرائية تقربهم من النظرية التفاعلية الحديثة، و هذه المفاهيم هي: الادعاء و القرينة و النسبة و التعلق و الترشيح و التجريد[2].

3- **نظرية التحليل بالمقومات:** و قد تبنتها البنيوية التي يمثلها "هلمسليف" و جاكبسون" و "غريماس" و "بوتي" و غيرهم ممن استقوا منهجيتهم من دراسة وظائف الأصوات، و من المسلمة القائلة بثنائية ظواهر الطبيعة حيث تنقسم كل ظاهرة إلى:



و قد حلل بعض الباحثين كثيرا من الحقول الدلالية على ضوء هذه المتقابلات، و قد تبيّن لهم من التحاليل التي تتخذ كتناقض غير واضحة أحيانا كثيرا، فقد يكون هناك حد وسط كما أسهم تحليلهم في حل كثير من مشكلات الظواهر اللغوية من مثل:

- الألفاظ المشتركة و المترادفة و المتضادة و المتداخلة.
- الحقول الدلالية.
- المعنى الأول و المعنى العرضي.
- الاستعـارة.

و قد اقتصر الباحث "محمد مفتاح" على إعطاء مثل خاص بالمعنى العرضي لعلاقته بالاستعارة، ففي مثل: (رجل شجاع) : رجل: حي + إنسان + ذكر + بالغ ...

1- سورة الإسراء، الآية 24، رواية ورش عن نافع.

2 -محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص من 82 إلى 85، محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 139.

3 - محمد مفتاح: المرجع نفسه، ص 90.

هذه المقومات جوهرية لأنها ملاصقة (لرجل)، و لكنَّ هناك مقوما عارضا مضافا إليها هو (شجاع) و بما أنه ليس ملاصقا فقد دعي (مقوما عرضيا) لأنه صدر سجية.

إن الدراسة المعنوية المعاصرة للاستعارة تقوم على هذا التحليل، إذ تعمد إلى التركيب فتحلله إلى مقوماته ثم تنظر إلى مدى توافقها و اختلافها، فكلما كثر التوافق صارت الاستعارة أقرب إلى الحقيقة، وكلما كثر الاختلاف صارت هناك مسافة توتر و تباين[1].

4- **النظرية العلاقية أو (التركيبية)**: و هي تيار غربي بلاغي معاصر، انتقد البلاغيين الذين اهتموا بمعنى الاستعارة دون تركيبها و يمثلهم "بروك روس" Brooke Ros، الذي نظم كتابه بحسب انتماء الاستعارة إلى أقسام الخطاب المختلفة، كالفعل و الوصف و الظرف و الاسم و النداء و قد سمى البلاغيون العرب نوعا من الاستعارة باسم (الاستعارة التبعية)، و هي التي يكون فيها المستعار فعلا كما في (عضنا الدهر بنابه)، أو اسما (نطقت الحال)، أو حرفا (زيد في نعمة)، أو ياء النداء (يا رجل أقبل)، أو الإضافة (أفراس الصبا و رواحله)، أو الجملة حالية (كالحادي و ليس له بعير).

يتضح مما سبق أن بعض المعاصرين حاولوا أن يختزلوا النظريات المتعددة في الاستعارة إلى ثلاث نظريات أساسية، و هي: الإبدالية و التفاعلية و العلاقية فجاءت النظرية التفاعلية لتسد النقص الموجود في الإبدالية، وحاولت العلاقية أن تكون البديل الوجيه الوحيد، وكل من هذه النظريات تتوفق في إلقاء الضوء على بعض البيانات الاستعارية أكثر من غيرها، و لكن الذي لا شك فيه أن النظرية الإبدالية (التشبيهية) رغم تاريخها تبقى مركز الاهتمام من قبل الدارسين للاستعارة، إذ مهما تعددت علاقات الاستعارة فإن المشابهة هي العلاقة الجوهرية[2].

5- **النظرية الجشطالتية**: عند "لاكوف" و "جونسون" و "بالمر"، أما "لاكوف" Lokoff George و "جونسون" Mark Johnson فقد انتقدا النظرية الوضعية للاستعارة في كتابهما «الاستعارات نحيا بها» عام 1980م، و أهم هذه الانتقادات هي: أنها تنكر وجود أنواع من الاستعارة بدعوى أنها ميتة متخذة مقياس الغرابة، فإذا لم تحصل الغرابة عند سماع التركيب فليس هناك استعارة، و تقوم هذه النظرية الوضعية على مبدأ المشابهة بين حدين، وكل حد يحلل إلى خصائصه اللاصقة «المقومات الجوهرية» لبناء الحقول الدلالية على أساس نظرية المجموعات، فإذا لم يوجد مقوم جامع بين حدين أو عدة حدود فإن التركيب ليس فيه انسجام لتباعد الحقول، كما تقوم على مبدأ التفرقة بين المعنى الحرفي للكلمة أو الجملة و بين المعنى المقالي لاختلاف شروط صدق كل منهما.

يضع المؤلفان (الاستعارة الاتفاقية) بديلا و هي ثلاثة أنواع:

---

[1] – محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري ، ص 88-90-91.

[2] – محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 140، محمد مفتاح: المرجع نفسه، ص 95-96-98.

أ- **استعارة موجهة مكانيا**: (فوق/ تحت)، (داخل/ خارج)، (قريب/ بعيد)، و هذه الاستعارة الموجهة مؤسسة على تجارب الإنسان الطبيعية و الثقافية مثل: المحاضرة ذات مستوى (رفيع/ منحط)، أو الطالب (متفوق/ منخذل).

ب- **استعارة تشخيص المعاني المجردة**: و تهدف إلى الإحالة عليها و تكميمها و تعيينها مثل: نسير نحو السلام، و لكننا نحتاج إلى كثير من الصبر، لأننا لا نستطيع تحمل ويلات الحرب.

ج- **استعارة بنيوية/ معجمية**: مثل: (النظريات بناء)، فالبناء قد يكون محتويا على سقف و غرف و غيرها أي أنه لا يصح القول: إن هذه النظرية ذات سقف من حديد، و إنما يقع الانتقاد لبعض العناصر دون الأخرى من المحمول، و في ضوء هذه الانتقائية تعرف الاستعارة كالآتي: « فهم نوع من الأشياء و تجربته في تعابير أشياء أخرى[1]»، و هذه العملية الإلحاقية تحقق نوعا من الانسجام بين موجودات العالم الخارجي، على أنه إذا كان مبدأ الانسجام هو الأساس المكين الذي تبنى عليه الاستعارة فإنه ليس مطلقا، و إنما نسبي متعلق بثقافة ما و بكيفية اقتطاعات تلك الثقافات للعالم، فتعبير (الذهب ثمين) ينسجم مع (الذهب جميل) و (الذهب مرغوب فيه)، و لكنه لا ينسجم مع (الذهب قبيح)، و معنى هذا أن هناك حقولا ظاهرة الانسجام و أخرى يبعد بعضها بعضا[2].

6- و أما النظرية الجشطالتية عند الألماني "توماس بالمر" T. Ballmer الذي وضع بحثا بعنوان الجذور المعرفية للنماذج العليا و الرموز و الاستعارة و النماذج و النظريات عام 1982م، انتقد فيه مناهج اللسانيات، فوضع الاستعارة في مركز وسط بين المعرفة الخفية و المعرفة العلمية، فهو ينطلق من شرط قاعدي أساسي للاستعارة هو مبدأ الانسجام، الذي يتيح للإنسان أن يوجه نفسه بنجاح في هذا العالم الذي يحتوي على كثير من مظاهر الانسجام مما يسمح بالتعبير عن شيء في مفاهيم شيء آخر، فطبيعة الاستعارة تسمح بتجاوز المعاني المعجمية الاتفاقية و نقل مظاهرها إلى ميادين تطبيقية.

و أما الكناية فهي «ترك التصريح بذكر الشيء إلى ما يلزمه لينتقل من المذكور إلى المتروك[3]» و لها معنيان: معنى حرفي ومعنى غير مباشر، ففي مثل (طويل النجاد) كناية عن طول القامة أو شجاعة الرجل و في (نؤوم) الضحى كناية عن المرأة المخدومة غير المحتاجة إلى السعي بنفسها.

و أما المجاز فهو خرق للعادة التعبيرية كما في (رعينا الغيث) فالغيث لا يرعى، و إنما يرعى النبات الذي تسبب الغيث في إنباته، و قوله تعالى: ﴿... ✌︎✍︎•🔔 ♦✌︎✍︎ 🕮❒■♦⑨←♎➔☺⊠✍︎✍︎ ➀⊗❄☐⊗❼☑ 🕮❒❻♦▭♉✗✗ 🕮❒⇖⇧✇✌︎➌← ⌘⊠☺⇧❷✿✂ ☎ ....[4]﴾ و المقصود أعصر عنبا[1].

---

[1] – محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 104.

[2] – المرجع نفسه: ص 102-103-104، محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 141.

[3] – المرجع نفسه: ص 112.

[4] – سورة يوسف، الآية 36، رواية ورش عن نافع.

ثم ينتقل الباحث "محمد مفتاح" إلى تعريف (المدرسة التداولية) التي تناولت مظاهر لغوية عديدة بوجهات نظر متنوعة من أهمها: تيار موريس، و تيار أكسفورد و تيار التوليديين و تيار السرديين:

1- **تيار موريس**: يقصد به «علم علاقات الأدلة بمتداوليها» (مستعمليها) و قد صنف هذا التيار اللغة في معينات، و هي الضمائر و أسماء الإشارة و أداة التعريف.

و الزمان النحوي (الماضي و المضارع و الأمر) و بعض الظروف المكانية (هنا و هناك) و (أمام و خلف)، و الألفاظ العاطفية و القيمية (أحب/ أكره) و (مسلم/كافر) (...) إلخ

2- **تيار فلاسفة أكسفورد**: و قد اهتم هذا التيار بالأفعال الكلامية، و يقوم على فرضية أساسية مفادها أن الكلام يقصد به تبادل المعلومات مع القيام بفعل محكوم بقواعد مضبوطة في الوقت نفسه، و هذا الفعل يهدف إلى تحويل وضع المتلقي و تغيير نظام معتقداته و مواقفه السلوكية، و لكن هذا التيار القائم باللغة العادية لا الأدبية التي يراها مشوشة و غير عادية باستثناء "سورل" الذي تناول اللغة الشعرية (اللاعادية) في كتبه (الأفعال الكلامية) 1982م، و (التعبير و المعنى) 1983م، وكتاب (المقصدية) 1972م، حيث ميز بين اللغة العادية التي تحيل على الواقع و بين اللغة الأدبية مثل الرواية و المسرح[2].

3- **تيار التوليديين**: لقد اهتم هذا التيار بالتفاعل بين النص و السياق و يمثله "أوهمان" في كتابه (الأدب كفعل)، و "فان ديك" في بحث مطول من بين عناوينه الفرعية (السياق التداولي)، و النص في هذا التيار هو سلسلة من الأفعال الكلامية يلقي كل منها الضوء على الآخر، و يمكن أن يكون – مثلا– فعلا كلاميا راجحا أو سابقا بواسطة فعل كلامي آخر.

و قد سار "ميشال دوفورنيل" Michel de Fornel في هذا الاتجاه، و ذلك من خلال ما قدمه من مصادرات، فهو يبين اقتناعه بأن التداولية هي المؤهلة لدراسة الشعر بكيفية فعالة، لأنها تأخذ على عاتقها علاقات النص بالمقال (التلفظ) و التفاعل بين المتكلم و المخاطب، على أنه مهما اختلفت الآراء في مقاربة النص الأدبي، و منه الشعر فإن كلا منهما يصحح الآخر و يضيف إليه.

و على هذا الأساس يرى "محمد مفتاح" أن اللغة غير العلمية مليئة بالتعابير الذاتية، و معنى هذا أن الشعر مستودع الذاتية كيفما كان نوعه على أنها ليست مقتصرة على التعبير عن الذات في انغلاق النفس، و إنما هي ذاتية معدية موجهة للتأثير في فرد أو في جماعة، فالشعر تذاوت تواصلي فعال و ناجح، و قد أدرك بعض الشعريين و اللسانيين هذه الحقيقة فقدموا مصادرات مثل (النص كأفعال كلامية)، ثم يضيف الباحث: « أن النص الشعري هو بمثابة جملة واحدة آمرة أو ناهية أو متوجعة، غير أن وجود أشعار أو جمل إخبارية ضمنه يدفع إلى الاعتقاد بأن ما تقدم ليس صحيحا، و لكن تلك الأشعار و الجمل نفسها تكون محكومة بذاتية مقدرة،

1- محمد مفتاح: المرجع نفسه، ص من 110 إلى 115.

2 – محمد مفتاح: المرجع نفسه، ص 138-139-144، محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 142.

و بهذا المنظور فإن الشعر أكثر تداولية من اللغة العادية، و له قوانين خاصة إلى جانب القوانين العامة للغة الطبيعية لأنه لغة فرعية منها[1]»

ثم يختزل الأفعال الكلامية إلى قسمين رئيسين:

- قسم ذاتي إنجازي صراحة أو تقديرا: و يضم من الأفعال الكلامية الإخبار و التعبير و الالتزام و التصريح.
- قسم أمري صراحة أو ضمنا: و يحتوي على الأمر بأنواعه و النهي بأشكاله.

و مغزى هذا التقسيم أن الشاعر إما يحث المتلقي على فعل شيء أو تركه، و إما أن يهدف إلى إظهار نواياه تجاهه و التزامه نحوه، و على هذا الأساس فإن الذاتية و التفاعل هما جوهر الخطاب الشعري خاصة.

و الشاعر حسب السياق يبقي كلامه إنجازا فعليا في حالات كثيرة، و قد يتحول إلى فعل اجتماعي، ذلك أن الشاعر قد لا تتوافر فيه شروط الأهلية مما لا يؤدي إلى جعل فعله الكلامي إنجازا فعليا اجتماعيا، و لذلك يفرق "ريكاناتي" بين شروط الأهلية و شروط النجاح، فمثلا إذا أمر ضابط أحد جنوده بتنظيف الكنيف، فإن الأمر المذكور سينفذ لتوافر شروط الأهلية و النجاح، و قد تفتقد شروط النجاح في بعض المواقف مثل الفعل الكلامي التصريحي :(افتتحت الجلسة)، على أن مثل هذا الفعل لا يثبت ذاته إلا إذا كان المتكلم مؤهلا لأن يفتح الجلسة.

كما أن هناك أفعالا كلامية يمكن أن ينطق بها كل واحد من الناس مثل:(آمرك بالذهاب)، فقد ينفذ الأمر فيصبح فعلا كلاميا اجتماعيا، و قد يواجه بعدم الاكتراث فيبقى فعلا كلاميا ليس غير، و في كلتا الحالتين فإن فعلا كلاميا أنجز و قد اعتمد الإنجاز في الحالة الأولى على النطق و الإنجاز الاجتماعي الفعلي معا، و في الحالة الثانية على مجرد النطق، و يمتزج النوعان معا في شعر الشاعر، فقد يكون ذا سلطة مادية أو معنوية كما في بعض الأحيان، و حينئذ فإن أمره ونهيه يحققان كلاما اجتماعيا، و قد يكون مجرد شاعر يهيم في كل واد، و عندئذ فإن أفعاله الكلامية تنحصر في إنجازها الذاتي[2].

4- **تيار السرديين**: يمكن القول: إن كل نص شعري هو حكاية: (رسالة تحكي صيرورة ذات)، عدا الشعر التاريخي الذي لا يقتصر على حكاية ما جرى لشاعر ما، و إنما يتعدى ذلك إلى استعراض تاريخ أقوام متعددين في لقطات موحية.

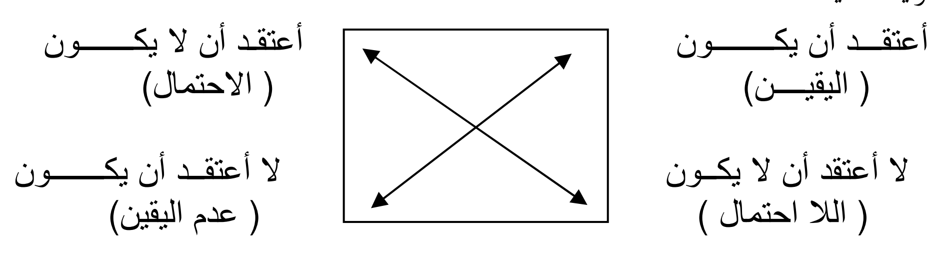
و يعدّ مشروع "غريماس" أن السردية العامة مبدأ منظم لكل خطاب، و هي تتكون من بنيات هي المكونات الأساسية على المستوى العميق للعملية السيميائية، و بناء على هذا فإن هذا الاتجاه يدخل ضمن مشروعه الخطاب الشعري بثوابته و متغيراته، و تتمثل الصيغ الأساسية لديه في:

1- **المعينات**: كظروف الزمان و المكان و الضمائر و أسماء الإشارة.

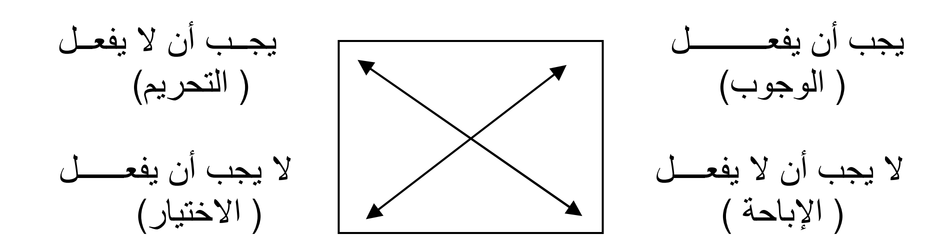
1 - محمد مفتاح:المرجع نفسه، ص 147.

2 – محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري ، ص من 146 إلى 149.

2- **الموجهات**: و تعني (منطق الجهات)، و يتناوله المناطقة و اللسانيون و السيميولوجيون و هو يكون إحدى الدعائم النظرية و التطبيقية التي تقوم عليها سيميولوجيا "غريماس"، و هذه الجهات هي جهة الضرورة و الإمكان، و جهة المعرفة، وجهة الفعل، وجهة الكينونة و الظهور، و لكل من هذه الجهات مؤشرات، فجهة الضرورة و الإمكان مؤشرها هو فعل (يجب أن تكون)، و الإسقاط الثنائي لهذه البنية على المربع السيميائي يسمح بتشكل المقولة الجهوية المنطقية الآتية :

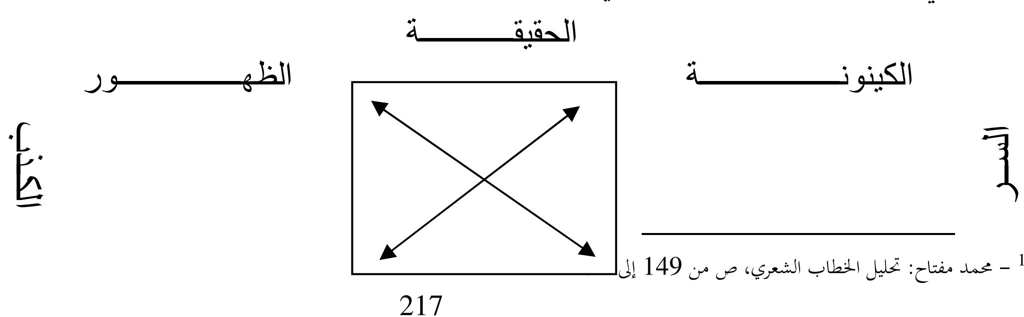


و مؤشر جهة المعرفة هو (يعتقد أن يكون)، و تستعمل من متكلم يحاول أن يحمل مخاطبا على صحة ما وجهه إليه ليعتنقه و يعتقده بناء على عقدة بينهما، و إسقاطها على المربع السيميائي يسمح بتشكل المقولة الجهوية المعرفية التالية[1]:



و مؤشر الجهة الفعلية هو (يجب أن يفعل)، و إذا ما أسقطت هذه الجهة على المربع السيميائي فإنها تسمح بتشكل المقولة الجهوية الفعلية التالية:

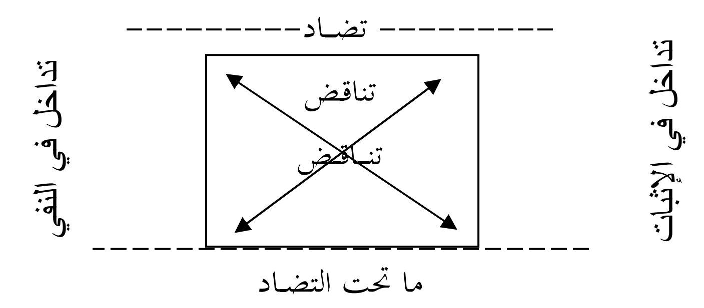
و مؤشر جهة الكينونة و الظهور هي فعلي (كان) و (ظهر) و إذا ما أسقطت هذه الجهة على المربع السيميائي فإنها تكون على الشكل التالي:



1 – محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص من 149 إلى

لا الظهـــــــور لا الكينونـــــــة
الزيـــــف

3- **الثنائية**: و قد عدّتها البنيوية من خصائص الفكر الإنساني، و اتخذتها كتقابلات ابستمولوجية مثل: اللغة/ الكلام، و الدال/ والمدلول ...، و من أهم الذين استفادوا من الثنائية في دراسة المعنى "غريماس" الذي صنف التقابلات في عدة أنواع محورية (زوج/ زوجة)، و مراتبية (كبير/ صغير)، و متناقضة (متزوج/ أعزب)، و متضادة (صعد/ نزل)، و تبادلية (اشترى/ باع)، و قد نقح هذه التبادلات بناء على ما استخلصه من المربع السيميائي[1].



أما في المقصدية: فإن هذا المفهوم يوجد لدى علماء النفس الظاهراتيين و التداوليين و فلاسفة اللغة، كل ألوان النشاط تسعى جاهدة لاستكشاف بواعث الكلام و آلياته النفسية و الجسدية، غير أن "محمد مفتاح" قد تعرض إلى المعالجات اللسانية الحديثة للمقصدية خصوصا عند فلاسفة اللغة و ذلك من خلال تيارين:

1- **كرايس ومدرسته** : و قد انطلق من أن كل حدث سواء أكان لغويا أم غير لغوي، إما أن يكون محتويا على نية الدلالة و إما أن لا يكون محتويا عليها، فتراكم الغمام يدل على أن السماء قد تمطر، و احمرار وجنتي العذراء يعني الخجل (...)، فهذان الحدثان لهما دلالة و لكن ليس وراءهما قصد، و قولك لأحد الناس: (اقرأ) أو (أغلق الباب) و غيرهما يتحكم فيها قصد، بيد أن المقاصد أنواع: أولي يتجلى في المعتقدات و الرغبات لدى (المتكلم)، و ثانوي يكون فيما يعرفه (المتلقي) من مقاصد المتكلم، و ثلاثي ينعكس في هدف المتكلم الذي يريد أن يجعل المتلقي يعترف بأنه يريد منه جوابا ملائما، و معنى هذا أن الفعل الكلامي (اقرأ) يلبي مقصدا أوليا يتجلى في رغبة سماع القراءة، و المأمور (المتلقي) يعترف برغبة المرسل في سماع القراءة (مقصد ثانوي)، و يريد المرسل (الأمر) أن ينتج عنه تلبية (غالبا) أو رفض (قليلا) مقصد (ثلاثي).

على أن هناك حالات أخرى لا يتحقق فيها هذا التواصل المثالي، فقد يقصد المرسل غرضا معينا و لكن المتلقي لا يدركه مثل ترك الضوء موقدا في منزل إيهاما للسارق المحتمل بأن في المنزل أهله، فهذه الرسالة حققت هدفها لأن المتلقي لم يدرك مقصد المرسل، و مثل هذا يوجد في الآداب الرمزية و أسلوب التورية.

[1] - المرجع نفسه: ص من 158 إلى 161.

2- **سورل** : فهو وإن انطلق من أن كل عمل هو حدث ناتج عن سبب راجع إلى عامل (agent)، فإنه فرق بين مفهومين المقصد ما كان وراءه وعي، و المقصدية التي تجمع بين الوعي و اللاوعي، و قد عرفها بأنها: «خاصة عدة حالات عقلية و أحداث، و بسبب تلك الخاصة تتوجه تلك الحالات العقلية و الأحداث نحو الأشياء و الحالات الواقعة في العالم[1]» و الحالات العقلية هي مثل الخوف والتمني و الرغبة والحب و الكراهية (...) وهذه الحالات و راء مقصدية، و لكن هناك حالات أخرى مثل النرفزة و الاكتئاب ليست بذلك، كما أن المقصدية تكون لغوية و غير لغوية، سابقة و حاصلة أثناء العمل.

على أن الذي يهم هنا هو السلوك اللغوي، فهو مشتق من المقصدية التي تتحكم في الأفعال الكلامية بتحديد أشكالها و خلق إمكانية معناها[2].

أما في القسم الثاني من الكتاب فقد تحدث الباحث عن (إستراتيجية التناص)، فاستبعد عنه الأدب المقارن و المثاقفة و دراسة المصادر و السرقات الشعرية، على الرغم من أنها تدخل كلها في باب التناص، ثم عرف التناص الذي تعددت تعريفاته عند باحثين كثيرين من مثل "جوليا كرستيفا" و "لورانت" و "ريفاتير"... على أنه (فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة)، و على أن الأديب ليس إلا معيدا لإنتاج سابق في حدود من الحرية، سواء كان ذلك الإنتاج له أو لغيره، و من هنا يصبح من المبتذل القول إن الأديب يمتص آثاره السابقة أو آثار غيره، و لذلك فإن الدراسة تقتضي تدقيقا تاريخيا لمعرفة سابق النصوص من لاحقها، كما تفترض أن يوازن بينها لرصد صيرورتها.

و أن يتجنب الاكتفاء بدراسة نص واحد، كما أنه من المبتذل أن يقال إن الشاعر يمتص نصوص غيره أو يحاورها أو يتجاوزها بحسب المقام و المقال، و لذلك فإنه يجب موضَعة نصه أو نصوصه مكانيا في خريطة الثقافة التي ينتمي إليها، و زمانيا في حيز تاريخي معين، فقصيدة ابن عبدون سبقتها قصائد و مقطوعات في الغرض نفسه، و تقدمتها حكايات عن الأمم البائدة و أخبار تاريخية عاصرتها، و لذلك يتعين قراءتها على ضوء ما تقدمها و ما عاصرها و ما تلاها لتلمس ضروب الائتلاف و الاختلاف.

فالتناص — إذن- بمثابة الهواء و الماء و الزمان و المكان للإنسان فلا حياة من دونها، و كما يكون لتناص في المضمون فإنه يكون في الشكل أيضا[3].

و من الغريب أن الباحث يرفض إدخال المؤثرات و المصادر و السرقات الشعرية في باب (التناص) في مطلع بحثه، ثم يعود فيدخلها بعد ذلك معترفا بأن أثرا أدبيا ما لا يتولد إلا من غيره، و أن إعادة نماذج أدبية معينة تتواتر و تتكرر لارتباطها بالسلف و بالسنن[4].

1 – محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 165.

2 – المرجع نفسه: ص 163-164-165.

3– محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص من 119 إلى 129.

4– محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 143.

ثم يتبع الباحث تنظيره بتطبيق عملي فيدرس قصيدة ابن عبدون في رثاء الأندلس التي مطلعها:

الدَّهرُ يَفجَعُ بَعد العَينِ بالأَثَرِ   فَمَا البُكَاءُ عَلى الأَشبَاحِ والصُّوَرِ[1] ؟!

و قد بدأ تحليله بتطبيق مبدأ (التشاكل و التباين) في الشعر فبدأ بتحليل الأصوات، حيث أعاد منها ما هو لحيز الحلق (أ.هـ.ع.ح) في البيت الأول و أظهر دلالتها على الحزن و الزجر، و إذا ما تم النظر إلى هذه الأصوات غير المركبة فإنك تجد تتابع العين يوحي بالعنعنة التي تفيد الاستمرار و الترتيب و الانتقال من درجة إلى درجة، و يدل تتابع الهمزة على التألم و الرثاء (أوه للتحزن).

و قد يتساءل القارئ عن مغزى قلة حركة الكسر في البيت، فتجيبه الدراسات النفسانية اللغوية بأن الكسرة تدل على اللطف و الصغر و ليس هذا البيت بدال عليهما.

أما إذا تجاوز القارئ علاقة (الصوت بالمعنى) إلى المعجم فإنه يجد أن الشاعر قد استقاه من مدونة الغرض، و قد تحكم في حضور كلماته مبدأ التداعي بالمقاربة، فـ (العين) استدعت (الأثر)، و (الأشباح) استدعت (الصور)، فالذاكرة قامت بدور أساسي في هذا التجميع لكلمات معروفة ذهنيا لدى المتلقي أيضا، و لذلك جاءت مصحوبة بـ (ال)، بيد أن الأصوات و ما توحي به من معان و المعجم و مفرداته لا يكفيان في فهم الشعر وكشف أسراره، و إنما يجب أن يصاغا في تركيب.

و بما أن الرتبة الطبيعية في اللغة العربية هي: (الفعل+ الفاعل+ المفعول به)، و (المبتدأ + الخبر)، و (الصفة+ الموصوف)، و إذا وقع غير هذا الترتيب فإن هناك تشويشا في الرتبة يحتاج إلى تعليل وتأويل، و لذلك فإن تركيب (الدهر يفجع) جاء على غير الأصل، لأن هدف الشاعر من تقديم الدهر هو أن يجعله موضوعا متحدثا عنه و ما يتلوه تعليقا عليه، كما أن الأصل في الاستفهام هو طلب العلم، و لكن الشاعر لا يقصد ذلك و إنما يريد التوبيخ و التقريع، و هكذا فإن الجملة الخبرية (الدهر يفجع) و الجملة الإنشائية (فما البكاء)، قد أحدثتا توترا تركيبيا في البيت يعكس صراعا بين الشاعر و المتلقي و بين الدهر و المتلقي.

و هكذا فإن هناك خرقا على مستوى التركيب في تشويش الرتبة، و في الاستفهام المجازي الذي يعني النهي (لا تبك)، و في الإسناد المجازي (الدهر يفجع)، و أسباب هذا الحزن تلتمس في الآليات النفسية و الاجتماعية التي تتحكم بالشاعر، فذاكرته و تجربته الثقافية و التقاليد الفنية و نوع التلقي حدت من حريته وجعلته يتحرك ضمن معالم معروفة[2].

و يتابع الباحث تحليل الأبيات بيتا بيتا بالطريقة نفسها عبر ثلاث بنيات هي: بنية التوتر و هي ذاتية غنائية، و بنية الاستسلام و هي مأساوية، وبنية الرجاء و هي ملحمية.

---

1 - المرجع نفسه: ص 21.

2 – محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 176-177.

و من الواضح أن السمة الغالبة على منهج "محمد مفتاح" هي التوفيقية بين ثلاثة مناهج على الأقل، وأنه غالبا ما يخرج على مقولاتها ليعود إلى التراث البلاغي العربي، فيشبعه وخزا و استنباطا، ثم يميل في كثير من الأحيان إلى التقعيد المنطقي و الفلسفي[1].

[1] – محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 144.

خلاصـــــــــة:

إن المتتبع للحركة النقدية المعاصرة في الوطن العربي و لا سيما لدى المناهج المختارة في هذا الفصل، يدرك أن النقد العربي يتعثر الخطى من أجل اللحاق و مواكبة ما وصلت إليه المناهج الغربية المعاصرة، حيث إن استعارة مقولات هذه المناهج لا يخلو من مزالق و مغامرات جريئة على تراثنا العربي.

يبدو من دراسة "كمال أبو ديب" على الشعر الجاهلي أنها خطوة جريئة رائدة فتحت المجال لكثير من الدراسات العربية المعاصرة أن تحذو حذوها، كونه حاول تطبيق مقولات و مبادئ المنهج البنيوي على الشعر الجاهلي، و ذلك من خلال تحليله بنية القصيدة الجاهلية من خلال التجربة الإنسانية و علاقتها بالواقع، فأضاء القصيدة الجاهلية من مختلف مستوياتها و ربطها برؤية العالم و الواقع الخارجي، فكان منهجه وصفي تحليلي يميل في بعض الأحيان إلى التفسير لإضاءة زاوية من جوانب بحثه فكان سبيله الثنائية الضدية و تقسيم البنى العامة للقصيدة.

و ما يمكن استنتاجه هو أن "أبو ديب" قد أضفى ضبابية تعتّم المتلقي أثناء متابعة بحثه و ذلك من خلال الجداول و الرسوم الغامضة و عدم تحديد المصطلحات و هذا ما يمكن ملاحظته أيضا في معالجته لقصيدة "امرئ القيس".

أما فيما يخص الدراسة الثانية لـ"أبو ديب" و هي جدلية الخفاء و التجلي فهي على الرغم من جديتها و سبقها توغل في الثنائية الضدية إلى درجة الحيف و الملل لدى القارئ، و لاسيما حصرها في جداول ينقصها كثير من الدقة العلمية و التفسير، كما أن التعميم في جزئية ما و التفريط في ظاهرة كبرى يربك البحث و يفقده توازنه و يبعده عن روح المنهج، و من ثمة الدقة العلمية التي تضمن سلامة النتائج، هذا بالإضافة إلى الغموض و الضبابية التي تكتنفه في بعض الأحيان.

أما "صلاح فضل" فيظهر من خلال كتابه (نظرية البنائية في النقد الأدبي) و الذي يعد كتابا علميا جادا يفيد القراء و الباحثين، فيما يخص التنظير النقدي البنيوي و خصوصا القسم الثاني الذي تم التركيز عليه، لأنه يضرب في صميم النقد البنيوي و مستويات التحليل، إلا أن الباحث قد شتت ذهن المتلقي حينما ناقش "صلاح فضل" مضمون العمل الأدبي في حين أن هذا المنهج لا يعبأ به أصلا.

و على الرغم من هذا التقصير الذي لا يسلم منه باحث، فإن كتابه يعد بحق الحجر الأساس للتنظير النقدي آنذاك، أما كتابه الثاني (مناهج النقد المعاصر) فهو على الرغم من إيجازه إلا أنه قد تناول قضية هامة لدى الباحث العربي، الذي يعوزه التعرف على المناهج الغربية عن قرب من خلال هذا الناقد الكبير، ليبعد عنه اللبس و الغموض و خصوصا إذا ما تعلق الأمر بكثرة الترجمات المستعصية عن الفهم، إلا أن الباحث من خلال مؤلفه لم يوفق في رسم الحدود الفاصلة بين مبادئ و اتجاهات النقد و بين مناهج النقد، كما أن بحثه تنظيري عرض فيه المبادئ النظرية لاتجاهات النقد و ترك الجانب الأهم و هو الحديث عن الخطوات الإجرائية المنهجية لكل اتجاه.

أما "عبد الله محمد الغذامي" فقد كان أكثر تشربا من غيره للمفهومات الغربية، و ذلك من خلال كتابه (الخطيئة و التكفير) الذي كان و لا يزال علامة فارقة في صفوف الكتب النقدية العربية، لأنه استطاع أن يستوعب المفاهيم الغربية و المفاهيم التراثية العربية في محاولة للجمع بينهما.

و على الرغم من هذا العمل الكبير، فإن الباحث قد يفيد النقاد ذوي النزعة الانطباعية الشكلية أو التفكيكية، أما النقاد ذوو النزعة العلمية التفسيرية فلا يفيدون منه، و هذا ما يظهر من خلال منهجه التحليل الانطباعي ذي النزعة الشكلية التجزيئية.

أما "محمد مفتاح" فيظهر من خلال كتابه (تحليل الخطاب الشعري) الذي جمع فيه أكثر من منهج تنظيرا و تطبيقا، قد يعكس ضعفه في الإحاطة بمقولات المنهج الواحد و قد يخرجه من دائرة التوفيق إلى دائرة التلفيق، كما أن الإفادة من المناهج الغربية دون تحديد المصطلحات قد تعتم على القارئ امتثال هذه المقولات لمفهوماتها كما أن الخروج إلى مقولات التراث البلاغي العربي دون محاولة التوفيق، يشتت العمل و لا يفيده.

إن الحديث عن البعد التاريخي النظري للنقد الأدبي في إطار الأفق العلمي ظل خلال تاريخه الطويل يبحث عن هويته الخاصة، ليستقل عن المعارف و العلوم التي احتضنته، كما أن تاريخه يكشف من جهة أخرى عن تاريخ سعيه نحو اكتساب طابع العلم، و إنتاج معرفة موضوعية و علمية بموضوعه، مما اضطره إلى انصياعه للعلوم المختلفة ليكتسب منها هذه العلمية، فأصبح بذلك كمن يقدم رجلا للارتباط بها و يؤخر الأخرى للاستقلال عنها.

كما أن تعدد المرجعيات النظرية و العلمية بقيت سجينة مفاهيمها الخاصة مما جعلها أحادية البعد تنشد العلمية من الزاوية التي اهتمت بها في الأدب مما حال دونها إلى إنتاج نظرية أدبية و نقدية متكاملتين، و على الرغم من الاحتفاء الكبير الذي حضي به علم اللغة في النقد الأدبي المعاصر بحكم اشتراكه مع النقد الأدبي في اللغة، لا يزال ينزع إلى إمكانية علمية النقد الأدبي، إلا أن المراهنة ستضل تتجدد بتجدد العلوم للارتباط مع النقد الأدبي في كنف الدعوة إلى علم الأدب، و التي بدأت تلوح في الأفق تباشير إمكانيته بالرغم من العوائق التي لا تزال تعترضه.

أما فيما يخص البعد المنهجي، فهو يتأسس على مختلف النظريات و التصورات السابقة التي تسعى إلى علمية النقد المنشودة، لأنه لا يمكن قطع خطوات في سبيل الوصول إلى ذلك دون الإيمان بأن المنهج هو العلم، أو على الأقل شرط أساسي في كل علم، كما أن المنهج ليس آلة جامدة يمكن استخدامها بمعزل عن الأسس الفكرية التي أنتجتها و المقاصد المرسومة لها، و إذا كان الحديث عن المنهج لازم الفائدة فإن الحديث عن الناقد ألزم، و ذلك لأن الناقد طرف جوهري في المنهج النقدي، و الذي لابد أن يتسلح بمؤهلات ثقافية و علمية و نظرية تؤهله لاستثمار المنهج استثمارا إيجابيا.

كما أن المنهج و ما يفرضه من تعارضات و اختلافات سواء على مستوى المناهج النصانية أم السياقية لدراسة العمل الأدبي يؤول إلى مرجعيات علمية مختلفة، و ما واكب ذلك من الدعوة إلى المنهج المتكامل في ظل الممارسة النقدية، فضلا عن تعدد المصطلحات الدالة على العمل النقدي، و ما يكشف مفاهيمها و اختلافاتها قد يعيق علمية النقد الأدبي، و هذا لا يعني التغافل عن الإيجابيات التي تم تحقيقها على صعيده، و التي تكشف عن مظاهر مشرقة في الفكر النقدي المعاصر، مثلما تحقق ذلك على الصعيدين النظري و التاريخي، و كلها تؤشر على أن النقد المعاصر قد بذل جهدا مضنيا لتحقيق مسعاه نحو العلمية.

أما فيما يخص البعد المنهجي التحليلي لدى النقاد العرب من خلال النماذج المختارة و هم الرواد الأربعة الكبار، و اللذين أفادوا كثيرا من المناهج الغربية المعاصرة و لاسيما البنيوية، حيث إنهم تشربوا بعمق هذه المناهج و انعكس ذلك من خلال تنظيراتهم و تطبيقاتهم، فكانوا همزة الوصل التي تصل بين النقد الغربي و النقد العربي على الرغم من بعض المآخذ، و هذا ما أجده عند "كمال أبو ديب" و دراستيه السابقتين سواء (الشعر الجاهلي) أو (جدلية الخفاء و التجلي)، حيث راح كغيره من النقاد العرب يتراوح بين الالتزام بمبادئ هذا المنهج و بين الترقيع فيه بجذاذات من مقولات من مناهج أخرى !.

كما أن "صلاح فضل" هو الآخر قد حاول من خلال كتابه (نظرية البنائية في النقد الأدبي) أن يستوفي الشروط النقدية لهذا المنهج و مستويات تحليله، بالإضافة إلى كتابه الثاني (مناهج النقد المعاصر) الذي حاول فيه الإلمام بهذه المناهج و انعكاساتها على بعض الدراسات العربية، فكانت دراسته محاولة رائدة محفوفة ببعض الهفوات إن على مستوى التنظير أو التطبيق.

أما "عبد الله الغذامي" فإن كتابه (الخطيئة و التكفير) فقد تبنى فيه الباحث أحدث منهجين آنذاك و هما: البنيوية و التشريحية (التفكيكية)، و قد بدا أكثر تشربا من غيره لأنه جمع بين القديم و المعاصر، و ذلك من خلال تصورات و نظريات المناهج الغربية و استيعابه للمفاهيم التراثية العربية، إلا أن الباحث قد أفاد النقاد ذوي النزعة الانطباعية الشكلية أكثر من النقاد ذوي النزعة العلمية التفسيرية.

أما "محمد مفتاح" من خلال كتابه (تحليل الخطاب الشعري) فقد حاول التوفيق بين أكثر من منهج واحد على الرغم مما تعرض له من مشاق و بعض المزالق التي تقود إلى التلفيق أحيانا حسب رأي "محمد عزام" و هذا ما يؤكده خروجه عن بعض مقولات هذه المناهج ليعود إلى التراث البلاغي.

و في الأخير، أتمنى أن يكون هذا الموضوع محطة اهتمام من قبل المتخصصين للترشيد و التوجيه، و أملي من القراء و الدارسين أن يثروا و ينيروا جوانب هذا الموضوع إما بالإضافة أو التعديل أو التصويب، كما أتمنى أن يكون هذا الموضوع نافذة بسيطة مطلة على النقد الأدبي العربي لتتبع بعض تجلياته العلمية ظاهرة و نصوصا.

ملحـــق المصطلحات

* **النقـد الأدبـي**: شكل مـن أشكال المعرفـة العلميـة، هدفـه إضـاءة و تفسـير شـروط إنتـاج الآثـار الأدبية، و يوحي هذا المصطلح بكثير من الدلالات و المفاهيم التي ارتبطت به عبر تاريخه، و عبر النظريات و المناهج التي سعت إلى احتضانه و توجيهه من جهة أخرى، فهو يستظل بنظرية ما حول الأدب، و يتسلح بمرجعية تتراوح بين التحديد و التعميم، بين العلم و الثقافة و يتبنى منهجا معينا في مقارباته، كما يتوسل بإجرائيات محددة لتحقيق الغايات المرجوة منه.
* **العربـي**: و يعنى به المساهمات النقدية المكتوبة باللغة العربية التي تستبعد ما كتبه العرب في هذا المجال بلغات أخرى، و تتعامل مع المكتوب العربي دون التحقيق في جنس أصحابه.
* **النقـد المعاصـر**: هـو امتـداد للنقـد الحديث و يتميز ضـمنه باعتبـاره الفـترة الأخيرة منه و بوصـفه يمثل رؤية معينة تميزه عن الرؤى التي تبلورت في النقد الحديث، و قد ينسحب مفهوم المعاصرة على فترة زمنية قد تطول أو تقصر حسب المنظور الذي يتبناه مستعمل المصطلح.
* **استقـراء**: عملية عقلية يقوم بها الناقد عندما يكتشف الوحدات المتشابهة في النص.
* **تفسيـر**: ربط الناقد بين النص و الظواهر الثقافية الخارجية بصورة موضوعية.
* **تنـــاص**: مفهـوم يـدل علـى وجـود نـص أصـلي في مجـال الأدب أو النقـد أو العلـم علـى علاقـة بنصوص أخرى.
* **تفاعـل النـص**: علاقة بين وحدتين أو نظامين في النص بحيث يجد الناقد أن دور أحدهما يتحدد جزئيا تبعا لوظيفة الآخر.
* **لغة أدبيـة**: مصطلح يستعمله الناقد للدلالة على لغة رمزية متعددة الدلالات.
* **اللغـــة**: مصـطلح يسـتعمله الناقـد أو اللسـاني للدلالـة عـن رمـوز متعـارف عليهـا صـوتيا و دلاليا داخل المجتمع.
* **علم اللغة**: مجال دراسي يتخذ موضوع اللغة الإنسانية مجالا لاهتماماته الخاصة.
* **قراءة بنيوية**: الانتقال من قراءة نص ما و ربطه بنصوص مختلفة للمؤلف ذاته.
* **تركيـب لغـوي**: مصـطلح يشـير إلى القواعـد التقليديـة المضـمرة في نـص معـين مـن أجـل استنباطها منطقيا.
* **ذاتية**: مصطلح يشير إلى صفة خاصة تعكس خبرة خاصة لدى المبدع.

* **علم الأسلوب**: الدراسة الموضوعية المنظمة للغة الأثر الأدبي و أصواتها و مفرداتها و تراكيبها و دلالتها.
* **بنية دالة**: مفهوم يشير إلى الأفكار و الصور و المعاني و العواطف الكامنة في بنية النص الأدبي.
* **البنيوية التحويلية**: الطابع الإبداعي للغة أو للدلالة على النزعة التوليدية.
* **بنية النص**: مفهوم يستخدمه الناقد للدلالة على مجموعة العلامات أو أنسقة العلامات المضمرة في الأثر الأدبي باعتبار أن هذا الأخير نظاما مكتفيا بذاته، لا يتأثر بالمجال أو البيئة التي ظهر فيها.
* **تركيبي**: مصطلح يستخدمه الناقد أو الباحث اللغوي في مجال علم اللسانيات لتحليل النصل تحليلا لغويا من منظور القواعد النحوية و الجمل المستعملة في النص و علاقة تركيبها بكافة الجمل.
* علم **اجتماع اللغة**: أحد فروع علم الاجتماع الحديثة التي تهتم بدراسة أصول و تطور اللغة باعتبارها ظاهرة اجتماعية إنسانية.
* **التحليل النفسي للنص**: الكشف عن عناصر التداعي الحر في المسودات لمحاولة تأويل الظواهر اللاواعية في مرحلة ما قبل النص.
* **نص شعري**: بنيات تتجه نحو المجال الذاتي و العاطفي و الوحدة مع الطبيعة، و التي تمر على الخطاب الاديولوجي و إبراز الجمال البياني و اللغوي.
* **النظرية النقدية**: الأسس و القواعد التي تهدف إلى قراءة الآثار الأدبية قراءة بيانية و لغوية و دلالية لجعلها حرة أمام فضاءات التأويل و القراءات المختلفة.
* **نظرية التلقي**: مجموعة من المبادئ و الأسس النظرية و الأمبريقية شاعت في ألمانيا منذ منتصف السبعينيات، تهدف إلى الثورة ضد البنية الوصفية و إعطاء الدور الجوهري في العمل النقدي للقارئ أو المتلقي.
* **أدبيــة**: مفهوم يستخدمه الناقد أو الباحث للإشارة إلى جملة الظواهر التي تستوعب القارئ و مجمل إمكانيات القراءة.
* **منهج تجريبي**: بنيات عامة يهدف الناقد أو الباحث من ورائها إلى التعميم الذي يرتبط بفرض بعدد من الفروض إلى جانب ارتباطه بالملاحظة المباشرة.
* **منهج بنائي**: طريقة يعالج بها الناقد الأثر الأدبي معالجة لغوية و شكلية.

* **منهج علمي**: مجموعة من المفاهيم و القواعد تستند إلى الملاحظة و الاستقراء و التعميم، يستعين بها الناقد لتحديد الظواهر الأدبية والثقافية و الفكرية، وتقوم على تأكيد أن المعرفة تتكون من ما تختبره الحواس.
* **حركة أدبية**: جهد بارز تقوم به جماعة من الأدباء أو النقاد من أجل غاية أو هدف مشترك لتعديل أو تغيير نوقف أدبي أو نقدي أو ثقافي.
* **الموضوعية**: اتجاه نقدي ظهر كرد فعل للتأثيرات الوجدانية، و التأملات الميتافيزيقية، و تعني في النقد وصف عناصر الأثر بشكل يتفق مع خصائص وجوده في العالم الواقعي و الخيالي.
* **ظاهرة أدبية**: أي موضوع أو واقعة يمكن ملاحظتها أو التعرف عليها عن طريق الحواس.
* **تعدد المعاني**: مصطلح يستخدم للإشارة إلى كل قارئ في مرحلة معينة يكتشف جانبا من معنى النص الظاهر أو الكامن.
* **تعددية النص**: مفهوم يستخدم للدلالة على وجود عدة زوايا للنص.
* **قراءة نفسية**: دراسة العمل الأدبي على ضوء قراءة تعتمد أسس العلوم الإنسانية عامة و علم النفس خاصة و أسس النص الأدبي.
* **علم النفس اللغوي**: مجال علمي ينتمي إلى فروع علم النفس.
* **سيكولوجية الأدب**: مجال يبحث في طبيعة العلاقة بين مضمون الأثر الأدبي و عالم النفس اللاشعوري عند الكاتب.
* **النقد النفسي**: إحدى اتجاهات النقد الحديث هدفه أن يحلل لغة النص الأدبي ليصل إلى مخبآت النفس اللاشعوري للكاتب عن طريق دراسة شبكة الاستعارات و الصور البلاغية المضمرة في بنية الأثر،وهذا الاتجاه يجمع بين الأسس النفسية والأسس النقدية، لتقف على حقيقة منطق اللاشعور من خلال لغة النص ولغة اللاشعور.
* **النزعة العلمية للنقد**: اتجاه معاصر يدفع دراسة الأثر الأدبي أو الفني نحو العلوم الوضعية بهدف إطلاق التعميمات الواسعة النابعة من مناهج المشاهدة، والاستدلال و الفروض ليحقق في النهاية نظرة كلية مجردة مستندة إلى المبادئ الكلية والقوانين العامة النص الأدبي.
* **علم الأدب**: الدراسة الوصفية لمعاني الأثر الأدبي عن طريق الكشف عن النظام اللغوي الذي يحكم الأثر.

* **العلوم الإنسانية**: العلوم التي تدرس الواقع الإنساني و البشري بطرق موضوعية مختلفة بقصد التعرف على القواعد التي يخضع لها ذلك الواقع كعلم نفس وعلم الاجتماع.
* **النقد الأدبي الاجتماعي**: دراسة النص دراسة جدلية تنطلق في البدء من البنيات الأدبية الدالة يليها مرحلة البحث عن علاقة هذه البنيات ببنية فكر فئة أو جماعة اجتماعية معينة تعيش في ظروف متشابهة تاريخية و اقتصادية.
* **البنيوية**: منهج فلسفي و نقدي و نظرية للمعرفة تتميز بالحرص الشديد على التزام حدود المنطق و العقلانية و يتأسس على فكرة جوهرية مؤداها أن الارتباط العام لفكرة أو لعدة أفكار مرتبطة بعضها ببعض على أساس العناصر المكونة لها في ضوء نظام منطقي مركب و في النقد تعني محاولة التوحد بين لغة الأثر الأدبي و الأثر الأدبي نفسه باعتباره نسقا يتألف من جملة عناصر لغوية و شكلية.
* **البنيوية الدينامية**: مصطلح يشير إلى وجود تغير في بنية الأثر الأدبي يرتبط بفكر وعي مبدعه، و وعي الجماعية التي ترتبط بها.
* **تحليل اجتماعي أدبي**: تحديد البنيات الدالة دلالة موضوعية و تعين صلتها ببنيات فكرية معينة، و محاولة إبراز الصلة بين تلك البنيات الفكرية و فكر فئة اجتماعية أو جماعة في مرحلة تاريخية محددة.
* **تحليل نفسي أدبي**: ارتياد عالم الرمز في الأثر دون الاقتصار على دراسة عالم الواقع و عالم الخيال انطلاقا من لغة الشعور و اعتبارها بنية لا جوهر و بالتالي حديث أو مقال.
* **تحليل سيميولوجي**: تعيين الهيكل أو الرسالة و الرمز الذي يتضمنه الأثر و يعين الهيكل لغة النص و خصائصه البنائية باعتباره عددا من الأقوال المكونة من جمل.
* **نقد الخطاب**: مصطلح يشير إلى وصف و تحليل أي نمط من أنماط الكلام أو المقال أو حديث سواء كان صادرا عن ذات فردية أو عن ذات جماعية صحافية أو أدبية أو علمية.
* **سياق**: مفهوم يشير إلى مجموعة العوامل التي تؤثر في اتجاه النص في تشكيله و في ظهوره.
* **نقد النص**: مصطلح يشير إلى اعتبار الأثر الأدبي نظاما من الدلالات أو نسيجا من التشكيلات ينعقد فيه زمن الكاتب و زمن القارئ، و يتشابكان معا في الوسط الذي يمثله الكتاب و يفسر باللغة باعتبارها أداة وصف و اكتشاف في وقت معا.

* **ناقد بنائي**: باحث له قدرة على خلق النماذج الشكلية عن طريق تحليل بنيات الأثر لغويا بصورة منطقية يهدف في عمله إلى الكشف عن العلاقات المضمرة في الأثر و البحث عن دلالاتها داخل السياق العام للأثر.
* **الشكلانيون**: فريق من النقاد الروس يدعو إلى التخلي عن المناظير السوسيولوجية أو النفسية أو التاريخية عند دراسة الأدب، و يرى ضرورة التركيز على الشكل و اللغة في الأثر الأدبي باعتبار أن هذين العنصرين هما اللذان يشكلان الصورة.

مراجع المصطلحات:

- مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، بيروت، لبنان، 1977م.
- إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، القاهرة، مصر، 2000م.
- محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، القاهرة، مصر، 1998م.
- سمير سعيد حجازي: إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، القاهرة، مصر، 2005م.
- عبد العزيز جسوس: إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر، مراكش، المغرب، 2007م.
- بسام بركة: معجم الألسنية، بيروت، لبنان، 1985م.

Oوe

- القرآن الكريم: برواية ورش عن نافع.

أ- المصـادر:

- ✓ الجرجاني عبد القاهر:

1- دلائل الإعجاز، (شرح و تعليق محمد عبد المنعم خفاجي)، دار الجيل للنشر و الطباعة و التوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2004م.

- ✓ الجمحي (محمد بن سلام):

2- طبقات الشعراء: تحقيق طه أحمد ابراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (دط)، 2001م.

- ✓ القرطاجني حازم:

3- منهاج البلغاء و سراج الأدباء، (تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة)، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966م.

- ✓ الخطيب التبريزي:

4- شرح ديوان أبي تمام، (قدم له و وضع هوامشه و فهارسه راجي الأسمر)، ج1، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، (دط)، 2007م.

- ✓ ابن رشيق المسيلي القيرواني (أبو علي الحسن):

5- العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تحقيق: (عبد الحميد هنداوي)، ج1، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ط1، 2001م.

- ✓ السياب بدر شاكر:

6- الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، (دط)، 1971م.

- ✓ ابن طباطبا العلوي (محمد بن أحمد):

7- عيار الشعر: تحقيق محمد زغول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1980م. أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي:

8- العقد الفريد، (تحقيق محمد عبد القادر شاهين)، المكتبة العصرية، ج3، صيدا، بيروت، لبنان، (دط)، 2004.

- ✓ العسكري أبو هلال:

9- جمهرة الأمثال، ط1، دار ابن حزم للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، (دط)، 2008م.

- ✓ ابن قتيبة (أبي محمد عبد الله بن مسلم):

10-الشعر و الشعراء، (مراجعة الشيخ محمد عبد المنعم العريان)، دار إحياء العلوم، بيروت، لبنان، ط3، 1987م.

- ✓ المتني أبو الطيب:

11-الديوان: دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، (دط)، (دت).

- ✓ قدامة بن جعفر:

12-نقد الشعر: تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، مصر، ط1

ب- المراجع:

- ✓ إبراهيم طه أحمد:

13- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الحكمة، لبنان، (دت).

- ✓ أحمد محمد خلف الله:

14- من الوجهة النفسية في دراسة الأدب و نقده، المطبعة العالمية، القاهرة، مصر، ط2، 1970م.

- ✓ إسماعيل عز الدين:

15-التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1981م.

- ✓ إسماعيل عز الدين:

16-الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض و تفسير و مقارنة)، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر (دط)، 2000م.

- ✓ بارة عبد الغني:

17-إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (دط)، 2005م.

- البازعي سعد:
18-استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2004م.
- بدوي أحمد أحمد:
19-أسس النقد الأدبي، مكتبة نهضة مصر بالفجالة، القاهرة، مصر، ط2، (دت).
- البدوي محمود علي:
20-علم اجتماع الأدب (النظرية و المنهج و الموضوع)، دار المعرفة الجامعية، مصر، (دط)، 2004م.
- تاوريريت بشير:
21- محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دراسة في الأصول و الملامح و الإشكالات النظرية و التطبيقية، مطبعة مزوار، الجزائر، ط1، 2001م.
- تاوريريت بشير:
22-رحيق الشعرية الحدثية في كتابات النقاد المحترفين و الشعراء و النقاد المعاصرين، مطبعة مزوار، الجزائر، (دط)، 2006م.
- تليمة عبد المنعم:
23-مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 1973م.
- جاد عزت محمد:
24-نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، 2002م.
- جسوس عبد العزيز:
25-إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر ، المطبقة و الوراقة الوطنية الداوديات، مراكش، المغرب، ط1، 2007م.
- جسوس عبد العزيز:
26-خطاب علم النفس في النقد الأدبي العربي الحديث، المطبعة و الوراقة الوطنية الداوديات، مراكش، المغرب، ط1، 2006م.
- الحاوي إبراهيم:
27-حركة النقد الحديث و المعاصر في الشعر العربي، الشركة المتحدة للتوزيع، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان ط1، 1984م.
- حجازي سمير سعيد:
28-مناهج النقد المعاصر بين النظرية والتطبيق، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2007م.
- حجازي سمير سعيد:
29- إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، دار طيبة للنشر و التوزيع و التجهيزات العلمية، القاهرة، مصر، (دط)، 2004م.
- حجازي سمير سعيد:
30-قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2007م.
- بوحسن أحمد:
31-في المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمان للنشر و التوزيع، الرباط، المغرب، ط1، 2004م.
- حمودة عبد العزيز:
32-المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الوطن، الكويت، 2001م.
- حميدوش أحمد:
33-الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1990م.
- خفاجي محمد عبد المنعم– فرهود محمد السعدي– شرف عبد العزيز –:
34- الأسلوبية و البيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، 1992م.
- خليل إبراهيم محمود:
35-النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسرة، عمان، الأردن، (دط)، (دت).
- الخولي يمنى طريف:
36-فلسفة العلم في القرن العشرين، الأصول - الحصاد- الآفاق المستقبلية، دار عالم المعرفة، الكويت، (دط)، 2000م.

- ✓ الربيعي محمود:

37-في النقد الأدبي و ما إليه، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (دط)، (دت).

- ✓ رزق صلاح:

38-أدبية النص، محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، مصر، (دط)، 2002م.

- ✓ الزيدي توفيق:

39- أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه، الدار العربية للكتاب، تونس، (دط)، 1984م.

- ✓ السد نور الدين:

40-الأسلوبية و تحليل الخطاب، (دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي)، ج1، دار هومة الطباعة و النشر و التوزيع بوزريعة، الجزائر، (دط)، 1997م.

- ✓ سعيد سمير:

41-مشكلات الحداثة في النقد العربي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 2002م.

- ✓ سلام محمد زغلول:

42- تاريخ النقد العربي، دار المعارف، مصر، ج1، (دط)، (دت).

- ✓ السوافيري كامل:

43-دراسات في النقد الأدبي، مكتبة الوعي العربي، دار الجيل للطباعة، مصر، ط1، 1979م.

- ✓ شكري غالي:

44-شعرنا الحديث إلى أين ؟، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط2، 1978م.

- ✓ صالح بشرى موسى:

45-نظرية التلقي أصول و تطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م.

- ✓ صليبا جميل:

46-اتجاهات النقد الحديث في سوريا، معهد البحوث و الدراسات العربية، مصر، (دط)، 1969م.

- ✓ طبانة بدوي:

47-التيارات النقدية المعاصرة في النقد الأدبي، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، مصر، ط2، 1970م.

- ✓ العاكوب عيسى علي:

48- التفكير النقدي عند العرب، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1997م.

- ✓ عاقل فاخر:

49-مدارس علم النفس، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، (ط3)، 1988.

- ✓ عباس إحسان:

50- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان الأردن، ط1، 2006م.

- ✓ عبد الحميد شاكر:

51-التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، مطابع الوطن، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب، الكويت، (دط)،2001م.

- ✓ عبد الله محمد حسن:

52- مداخل النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (دط)، 2005م.

- ✓ عبد المطلب محمد:

53- البلاغة و الأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (دط)، 1984م.

- ✓ أبو العدوس يوسف:

54- الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن ط1، 2007م.

- ✓ عصفور جابر:

55- مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، مؤسسة فرح للصحافة و الثقافة، القاهرة، مصر، ط4، 1990م.

✓ العيد يمنى:
56-في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 1983م.
✓ الغذامي عبد الله محمد:
57-الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، 2006م.
✓ الغذامي عبد الله محمد:
58-تشريح النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006م.
✓ فريحان عادل:
59-إضاءات في النقد الأدبي، منشورات دار أسامة، دمشق، سوريا، (دط) 1985م.
✓ فضل صلاح:
60-منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1980م.
✓ فضل صلاح:
61-بلاغة الخطاب و علم النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1992م.
✓ فضل صلاح:
62- نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1968م.
✓ فضل صلاح:
63-مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، مصر، (دط)، 1996م.
✓ قاسم عدنان حسن:
64- الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، دار ابن كثير، دمشق و دار ابن كثير، بيروت، و دار ابن كثير، الشارقة، ط 1، 1992م.
✓ قطب سيد:
65-النقد الأدبي أصوله و مناهجه، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط8، 2003م.
✓ كمال زكي أحمد أحمد:
66-دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، مصر، ط2، 1980م.
✓ لخضر عرابي:
67-المدارس النقدية المعاصرة ،دار الغرب للنش والتوزيع وهران، الجزائر، (دط) 2007م.
✓ محمد عبد الناصر حسن:
68-نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، مصر، (دط)، 1999م.
✓ مرتاض عبد الملك:
69-نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، (دط)، 2007م.
✓ مرتاض عبد الملك:
70-في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية و رصد لنظرياتها)، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، (دط)، 2005م.
✓ مرزوق حلمي:
71-تطور النقد و التفكير الأدبي الحديث في الربع الأول من القرن العشرين، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2004م.
✓ المسدي عبد السلام:
72-الأسلوب و الأسلوبية، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، تونس، (دط)، 1977م.
✓ مصايف محمد:
73-النقد الأدبي في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، الجزائر، 1984م.
✓ مصلوح سعد عبد العزيز:
74- في النص الأدبي دراسات أسلوبية إحصائية، دار عالم الكتب، القاهرة، ط3، 2002م.
✓ مفتاح محمد:
75-تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (دط)، (دت).

✓ الملائكة نازك:
76-قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط14، 2007م.
✓ مندور محمد:
77-النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، (دط)، 1969م.
✓ موافي عثمان:
78-مناهج النقد الأدبي و الدراسات الأدبية، دار المعرفة الجامعية لطبع و النشر، الإسكندرية، مصر، 2008م.
✓ ناظم حسن:
79- مفاهيم الشعرية، دراسة في الأصول و المنهج و المفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط1، 1994م.
✓ نعيمة ميخائيل:
80- الغربال، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط15، 1990م.
✓ هلال محمد غنيمي:
81-النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، (دط)، 1986م.
✓ وغليسي يوسف:
82-إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008م.
✓ وغليسي يوسف:
83-مناهج النقد الأدبي، جسور نجول آفاق المعارف، المحمدية، الجزائر، ط1، 2007م.
✓ ولد أباه أحمد سالم:
84- البنيوية التكوينية و النقد العربي الحديث، المكتبة المصرية للطباعة و النشر و التوزيع، الإسكندرية، مصر، (دط)، 2005م.
✓ يقطين سعيد:
85- انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001م.
✓ يونس عاطف محمد:
86-مغالطات في النقد الأدبي، المؤسسة الجزائرية للطباعة، وحدة بن بولعيد، الجزائر، (دط)، 1990م.

ج- المراجع الأجنبية المترجمة:

✓ تزفيتان تودوروف:
87- الشعرية، (ترجمة: شكري المبخوت ورجاء سلامة)، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2 ،1990م.
✓ ديفيد دينشس:
88-مناهج النقد الأدبي بين النظرية التطبيق، (ترجمة محمد يوسف نجم)، (مراجعة إحسان عباس)، دار صادر، بيروت، لبنان/ 1967م.

د- المعاجم:

✓ ابن منظور:
89-لسان العرب، طبعة مراجعة و مصححة بمعرفة نخبة من السادة الأساتذة المتخصصين، ج3، دار الحديث، القاهرة، مصر،(دط)، 2003

ه- المجلات:

✓ الربيعي محمود:
90-مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1994م، مجلد 23، ع 2.
✓ الراجحي عبده:
91-علم اللغة والنقد الأدبي، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1981م، ج1، ع 2.
✓ عامر مخلوف:
92-الخطاب الأدبي و مقتضيات التلقي، أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2006م، ع 3.

- كاجور عبد المالك:

93-النص الأدبي في ضوء بعض الاتجاهات النقدية الحديثة، اللغة و الأدب، معهد اللغة العربية و آدابها، جامعة الجزائر، 1997م، ع 11.

- منار إبراهيم:

94-دراسات أدبية، اللغة العربية ومشكلة المصطلح، مركز البصيرة للبحوث والاستشارات والخدمات التعلمية، الجزائر، 2008م ع 1.

- الوكيلي عبد المنعم:

95-معالم النظرية الشعرية في العالم العربي (المصطلح و الدلالة)، البيان، رابطة أدباء الكويت، 2007، ع 11.

هـ – الشبكة العنكبوتية العالمية:

- أحمد استيرو:

– نظرية النظم وعلاقتها باللفظ والمعنى عند عبد القاهر الجرجاني، http://ahmedstirou.maktoobblog.com/about/، 15 نوفمبر 2007.

- بعزيز التعليمية:

– تلخيص النظرية الجشطالتية، www.t3gstatic.com.

Pp

➢ مقدمـــــة:

➢ تمهيـــــد: الملامح التاريخية للحركة النقدية الغربية و العربية

➢ **الفصـــل الأول: البعـد التـاريخي النظـري (علاقـة النقـد الأدبـي بالاتجاهـات النقديـة الحديثـة و المعاصرة)**

➢ **الفصـــل الثاني: البعد المنهجي (المنهج و الموضوع في الممارسة النقدية)**